YENİ DÜŞÜN

750 LİRA
NİSAN'87
AYLIK DERGİ

Türk Sineması:
90. Yılında Kaç Yaşında?..

Okurlarımıza,

YENİ DÜŞÜN, evet, hepinizin dergisi! Ama, yine de herhangi bir dergi değil. Sizin üst üste koyduğunuz taşlarla gelişiyor, yükseliyor ve güçleniyor. O, karanlığa ve baskıya karşı açılmış koruyucu bir ışık şemsiyesi.Bu şemsiyeyi başının üstünde tutan, o bilince sımsıkı sarılan siz değerli okurların birleşik, dayanışmalı, ortak yumruğu!

Biliyorsunuz, kaç kez yazıldığı ve eleştirildiği gibi, hükümetlerin bir kültür politikası yok, kitap politikası yok, kâğıt politikası hiç yok! Ancak, zam politikası var. Üstelik, sürekli zam politikası! Kâğıda, mart başında yeniden —kuşkusuz sonuncu değil— bir zam yapıldı. Her zamla birlikte, yayın mekanizmasının her aşamasına, özellikle yılbaşından bu yana gelen zincirleme öteki zamlar da cabası!..

Bu koşullar altında, YENİ DÜŞÜN fiyatını, 1 Nisan'dan başlayarak 750 TL'ye, yıllık abone bedelini de 7200 TL'ye çıkarmak zorunda kalıyor (Yurt dışı aboneler için, 40 DM abone bedeli yine geçerli). Ancak, yeni abone olacaklar için, hem bu farkı dengelemek hem de kitap dünyasıyla onlar arasında bir bağ kurabilmek amacıyla, ortalama tutarı 3250 TL dolayında aşağıda isimleri yazılı "de yayınları" kitap destelerinden birini —her okurun kendi seçimine göre— armağan ediyoruz.

Böylece, abonelerimiz, yıl içinde olası fiyat artışlarından da etkilenmeyecektir. Bu yolla kazanılan her yeni abonenin yeni zam yağmurları karşısında, okurdan dergiye ve dergiden okura uzatılmış çift işlevli bir başka şemsiye rolü oynayabileceğini de unutmamalıyız.

Armağan demeti dışında öteki kitap demetlerini de edinmek isteyen abonelerimiz için, her demet başına indirimli fiyat olan 2250 TL'lık peşin bir ödeme karşılığında, bu kitaplar adreslerine derhal postalanacaktır.

Saygılarımızla...

Abone olmak isteyen okurlarımızın, abone bedeli olan 7200 TL.yi "Yapı Kredi Bankası, İstanbul Çemberlitaş Şubesi, De Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti. - 2558.5" no'lu hesaba yatırmaları yahut posta havalesiyle "De Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti., Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Cağaloğlu-İSTANBUL" adresine yollamaları ve banka dekontu ya da posta havalesinin fotokopisini bize göndermeleri gerekmektedir.

Seçimlik Kitap Desteleri

I. DESTE
Gökyokuş Can Yücel
Estetik Avner Ziss/Yakup Şahan

II. DESTE
Seslerin Ayak Sesleri Arif Damar
Kutsal Sığınak William Faulkner/Hamdi Koç
Kasımpatları John Steinbeck/Memet Fuat

III. DESTE
Küba Şarkıları Nicolas Guillen/Özdemir İnce
Küçük Paşa Ebubekir Hazım Tepeyran
Nükleer Savaş Serol Teber

IV. DESTE
Satrançta Turnuva Hazırlığı Aleksandr Koblenz/Uluğ Nutku-Serdar Çelik
Gerçekçilik Estetiği Aziz Çalışlar

V. DESTE
Sinema Bir Şenliktir Onat Kutlar
Estetik Avner Ziss/Yakup Şahan

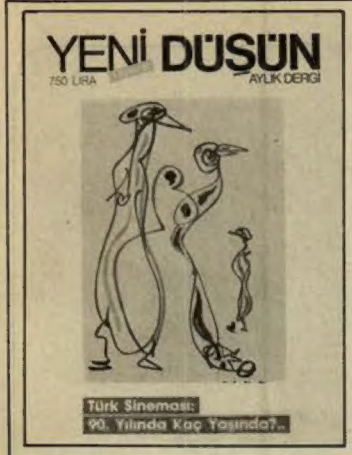
VI. DESTE
Carrar Ana'nın Tüfekleri Bertolt Brecht
Ufkun Dışında Süreyya Berfe
Denizin Değiştirdiği Ernest Hemingway

VII. DESTE
Taşlıtarladaki Ev İlhami Bekir Tez
Gecede Sözcükler Işıyor Ernesto Cardenal
Yapısalcılık Üstüne Hazırlayan Oğuz Özügül

VIII. DESTE
İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları Hasan İzzettin Dinamo
Hiroşima John Hersey/Tomris Uyar
Ufkun Dışında Süreyya Berfe

IX. DESTE
Özgürlük Demokrasi ve Liberal Ekonomi Arslan Başer Kafaoğlu
Acılı Kuşak Mehmed Kemal

X. DESTE
Bu Salı Wolfgang Borchert/Kâmuran Şipal
Sabahattin Ali Filiz Ali-Atilla Özkırımlı



Kapak Resmi

Max Ernst, "Kuşlar" 44 × 32 Çini mürekkebi ve renkli kalemler.

YENİ DÜŞÜN
750 LİRA
AYLIK DERGİ

Sahibi: De Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti. adına Ayhan Kızılöz

Genel Yayın Yönetmeni: Oya Köymen

Yazışleri Müdürü: Mehmet Karadağ

EKONOMİ...SİYASET...HUKUK...DEĞİNMELER

ulusal olmak ya da olmamak/**sadun aren** 3
açıklık/**ali taygun** 5
çantan neden ağır postacı?/**oya baydar** 8
düşünme ve yaratma özgürlüğümüz/**şükran kurdakul** 10
dreyfus davası/**necati güngör** 16
bir suçlu yaratmak/**nurcan akça** 21
palme cinayetindeki karanlık noktalar/**birgitta gustafson-çev: gürhan uçkan** 23
abd iran'dan neden vazgeçmek istemiyor?/**celal a. kanat** 26
1923 izmir iktisat kongresi'nden 24 ocak kararlarına.../**serol teber** 29

SABAHATTİN ALİ - özel bölüm

"hulâsa san'at gaye değil, vasıtadır. gaye hayattır."/**sabahattin ali** 11
"milliyetçi"nin tarifi/**a. metin (sabahattin ali)** 12
sabahattin ali'nin gerçekçiliği/**atilla özkırımlı** 13
sabahattin ali-nihal atsız: tartışmadan şiddete.../**a. haşim akman** 14

TÜRK SİNEMASI: 90. YILINDA KAÇ YAŞINDA? - özel bölüm - haz. **a. haşim akman** 32
türk sineması dünden yarına söyleşiler/**lütfi akad-atıf yılmaz-halit refiğ-ayşe şasa-bülent oran-yusuf kurçenli-ışıl özgentürk** 38
görüşler/**hülya koçyiğit-tarık akan** 43,45

EDEBİYAT...SANAT...KÜLTÜR

eleştiri günlüğü/**fethi naci** 54
özdemir ince ile söyleşi/**enver ercan** 57
etik ve estetik ilişkisi üstüne/**yakup şahan** 61
kültür sanat ve eleştiri/**d.lihaçov, çev: süméyra çakır** 63
amerikan kültürü - yakıp yıkmanın ve vahşetin yükselişi/**yuri ustimenko** 66
kapitalizmin çöküş döneminde yazın erlerinin durumu-III- /**g.lukacs, çev: yakup şahan** 69
tutuklu (öykü)/**gürhan tümer** 73
jack london: bir tutam nietzsche saldırganlığı ve marx/**robert barltrop, çev: h. okan alkar** 76

ŞİİR

şiirler/**can yücel** 2
mirabeau köprüsünden geçerken/**metin demirtaş** 20
dost sezgileri/**afşar timuçin** 47
aşk ayrılıktır biraz da/**ahmet ada** 65
"görülmüş" hayat/**ali çeviker** 68

KİTAPLAR

vedat türkali'nin romanı üstüne kendimle konuşmalar/**ataol behramoğlu** 78
"unutulmaz bir kadın resmi" üstüne birkaç söz/**f.şuyun** 79

SATRANÇ

uluğ nutku 80

KARİKATÜR...DESEN

necati abacı 6, 22
ferruh doğan 31
semih poroy 74

Aylık Dergi Nısan'87 • 750 TL (KDV dahil) Yurt dışı 4 DM Yeni Düşün/**Sayı** 6-36 • **Ofset Hazırlık:** Kros Matbaacılık ve Gökkuşağı Matbaacılık A.Ş. • **Baskı:** Hürriyet Ofset A.Ş. / Halkalı - İstanbul • **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş. • **Adresi:** Nuruosmaniye Caddesi Atay Apt. No. 5 Kat 3 Cağaloğlu - İSTANBUL • **Tel:** 511 00 25

ABONE KOŞULLARI: Yurt içi Yıllık 7200 TL. • Yurt Dışı Yıllık 40 DM (Posta ücreti dahildir) • Abone bedeli posta havalesiyle **Yeni Düşün** Dergisi Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No. 5 Kat. 3 Cağaloğlu-İSTANBUL adresine ya da De Basım Yayım Ltd.Şti. Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi Hesap No. 2558.5'e gönderilebilir.

NOT: Dergimize gönderilen yazı ve şiirler yayımlansın yayımlanmasın geri verilmez

CAN YÜCEL

MESAFELİ

Orhan Veli'ye

Nerden geliyor acep
Bu benim garip garipliğim?

Evden uzaklaştıkça değil
Ne de uzağında evin
Eve yakınlaştık yakınlaştıkça
Artıyor ev hasretim

TAKAZA

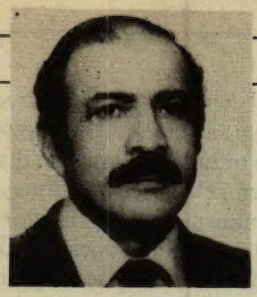
Güneş zaptediyor gözlerini
Kar çiçeklerine belenmiş
Balarılarıyla

Döşeğini kara kışta
Bu tahtaboşa seren
Şaşkın şaire meheldir

BAHAR YAZISI

Yavuz Erkoçak'a

Geçen bahar
Hayyam'dan kalma
Acı bir umut şairi ben
Yanılıp yanmışım ki fena
Nasıl toz kondururum şimdi
Şu önümüzdeki bahara
Kaçamaz aldanacak
Bademlerin aldanmasına



Sadun Aren

Ulusal Olmak ya da Olmamak

I. Bugün uygulanmakta olan ve temelleri 24 Ocak 1980 kararlarına dayanan ekonomi modelinin çeşitli yönleri üzerinde çok sayıda yazı yazılmış, fakat bunun uluslararası anlamı ve önemi üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu yazıda konunun bu yanına ve buradan kalkarak alternatif model sorununa değinmeye çalışacağım.

II. Çağımızda kapitalist dünya sisteminin, içinde bulunduğu bunalımın sorumlusu saydığı ve dolayısıyla üstesinden gelmek zorunda olduğu, içiçe geçmiş iki sorunu vardır. Bunlardan biri, kapitalist ülkeleri tek bir pazar (piyasa) oluşturacak biçimde birleştirmek, diğeri de bu ülkelerde rekabetçi piyasa mekanizmasının egemenliğini, ya da daha doğrusu, kapitalizmin en arı (bizim gibi ülkeler için en azgın) biçimiyle uygulanmasını sağlamaktır. Bunları biraz daha yakından görelim.

III. Bilindiği gibi dünya kapitalist sistemi, her biri siyasal bağımsızlığa sahip çok sayıda ülkeden oluşmuştur. Bunların hepsi siyasal sınırları içinde kendi ulusal çıkarları doğrultusunda farklı ekonomi politikaları uygularlar. Bu nedenle, büyük dünya pazarı küçük küçük bölümlere ayrılmış durumdadır. Diğer taraftan biliyoruz ki, pazar ne kadar büyük olursa üretim güçleri (emek ve üretim araçları) o kadar verimli kullanılabilirler. Bu durumda, ülkeleri tek bir büyük pazar oluşturacak biçimde birleştirmenin, bir bütün olarak kapitalist dünyanın üretici gücünü artıracağından, kapitalizmin çok önemli temel bir amacı olacağı açıktır.

Ancak ne var ki, bu kolay bir iş değildir. Ülkelerin tek bir pazar oluşturacak biçimde birleşmeleri sadece gümrük duvarlarının kaldırılması ile sağlanamaz. Ülkelerin farklı paralara sahip olmaları, farklı vergi, farklı ücret, farklı sosyal güvenlik, farklı eğitim politikaları izlemeleride tek bir pazar oluşturulmasına engeldir. Bu konularda da ülkeler arasında bir uyum sağlanması zorunluğu vardır. Bağımsız ülkeler arasında bu kadar kapsamlı bir uyumun sağlanmasının —AET ülkeleri arasında bile henüz sağlanamamış olduğu gözönüne alınırsa— ne kadar güç bir iş olduğu açıktır.

IV. Oysa, kapitalist ülkelerin bir bütün oluşturacak biçimde birleşmeleri, yalnız yukarda değindiğimiz gibi, aklın bir gereği değil, fakat aynı zamanda çağımız gerçeklerinin de bir dayatmasıdır. Bir kere, kapitalist dünya sistemi sosyalist dünya sistemi ile girişmiş olduğu rekabette başarılı olabilmek için bunu yapmak zorundadır. Bunu başaramadığı taktirde, zamanla bugünkü ekonomik üstünlüğünü yitirebilir. Kaldı ki, bundan bağımsız olarak, sistemin ABD, Federal Almanya, Japonya gibi en gelişmiş ülkelerinin gelişmelerini sürdürebilmeleri de, pazarlarını genişletecek böyle bir bütünleşmeyi zorunlu hale getirmiştir. Gerçekten, bu ülkelerin bunalımlarının temelinde geleneksel pazarlarının artık kendilerine yetmemesinin de önemli payı vardır. Örneğin, Türkiye, Mısır ya da Arjantin'deki her gelişme hamlesi bu ülkelerin pazarlarını daraltmakta ve buna bağlı olarak çeşitli sorunlar yaratmaktadır.

V. İşte bu bütünleşme sorununa bulunan çare, sisteme dahil bütün ülkelerin serbest piyasa ekonomisi kurallarını benimsemeleri ve ülkelerini bu temel üzerinden dışa da açmalarını sağlamaktır. Çünkü serbest piyasa ekonomisi kuralları, dışa da açık olmak koşuluyla —ki bu zaten serbest olmanın da temel koşuludur— kendiliğinden kapitalist ülkeler arasında istenen o çok kapsamlı uyumu da sağlar. Bunun nedeni, serbest piyasa kurallarının ekonomik işleri sermayenin ve sermaye sahiplerinin çıkarlarına göre ve onların egemenliğini pekiştirecek biçimde yönlendirmesidir. Sermayenin ve sermaye sahiplerinin çıkarları —ki bu kârı en çoklaştırmak ve böylece en hızlı büyümektir— her ülkede aynı olduğundan, serbest piyasa kuralları ve bu kuralların sağladığı egemenliği, doğal olarak ve kendiliğinden, ülkeler arasında gerekli uyumu ve bütünleşmeyi sağlar.

Örneğin, Japonya, din, kültür, tarih bakımlarından ABD'den çok farklı bir ülke olmasına rağmen, aynı sermaye egemenliği bu iki ülkeyi, diğer komşularıyle olduğundan daha fazla birbirine yaklaştırmış ve benzetmiştir. Aynı nedenle Türkiye, bugün İslâma daha dönük bir tutum içinde olduğu halde, bir süredir uygulamakta olduğu sermaye egemenliğine yönelik politikasından ötürü, batının kapitalist ülkelerine, daha batıya yönelik (laik) bir kültür tutumu içinde olduğu önceki döneme göre, daha yakın ve onlarla daha uyum içindedir.

VI. Serbest piyasa ekonomisi modelinden beklenen hizmet sadece ekonomik işlerde devlet müdahalesini kaldırarak sermayenin egemenliğini sağlamasından ibaret değildir. Bu modelle aynı zamanda devletin sosyal konulardaki faaliyet alanlarını da

daraltıp, sermayenin tüm toplumsal yaşam üzerindeki egemenliğini artırmak da amaçlanmaktadır.

Bilindiği gibi, çağımızın devletleri kapitalist gelişmenin neden olduğu birçok toplumsal haksızlıkları düzeltmeyi ve yarattığı kentleşme, çevre korunması gibi birçok sorunları çözmeyi kamu hizmeti kapsamına almış ve bu konulara büyük paralar harcamaya başlamışlardır. Kamu hizmetlerindeki bu genişleme, hiç kuşku yoktur ki, kapitalizmin en akılcı bir biçimde işlemesi ya da aynı şey demek olan sermaye egemenliği bakımından bir sakıncadır. Bu sakıncayı bertaraf etmek için kamu hizmetlerinin bir kısmından tümüyle vazgeçilmesi, diğer bir kısımının da sermayeye (özel sektöre) devredilmesi kapitalizm bakımından en iyi yoldur.

VII. İşte tüm bu nedenlerden ötürüdür ki, kapitalist dünyanın çıkarlarının savunucusu ve sözcüsü durumunda olan IMF ve Dünya Bankası gibi kuruluşlar, sisteme dahil ülkelere, serbest piyasa ekonomisi temelinde birbirlerine açılmalarını (bütünleşmelerini) ve aynı zamanda kamu hizmetlerinin kapsamlarını daraltmalarını öğütlemekte-öğütlemenin de ötesinde - dayatmaktadırlar. Bu politika yalnız Türkiye, Mısır gibi ülkeler için değil, fakat İngiltere, Fransa gibi AET ülkeleri için de geçerlidir. Hatta, dış bir dayatma sonucu olarak değil ama gönüllü olarak, Federal Almanya, Japonya ve ABD'de de bu politikanın uygulanmakta olduğunu görüyoruz.

Bu noktada hemen şunu söylemek gerekir ki, kapitalizmin süregelen bunalımına bir çare olarak görülen bu modelin uygulanması, yaşamın gerçekleri karşısında, tam ve kusursuz bir biçimde yürütülmektedir. Nitekim son olarak komşumuz Yunanistan'da gördüğümüz gibi, hükümetler halkın tepkisi karşısında daima bir ölçüde de olsa geri çekilmek ve modelin uygulanmasını yumuşatmak zorunda kalmışlardır. Kaldı ki, modelin uygulanmasında tam başarılı olunsa bile, bunun kapitalizmin sorunlarını tüm olarak çözeceği ve bunalımına bir çare olacağı da söylenemez.

VIII. Bugün ülkemizde uygulanmakta olan ekonomik modeli bu uluslarası perspektif içinde görür ve oradaki yerine oturtursak, kuşkusuz onu daha doğru değerlendirebiliriz. Örneğin, ANAP iktidarının, IMF'nin çok önem verdiği enflasyon ve ödemeler dengesi konularındaki başarısızlıklarına rağmen hâlâ etkin bir biçimde uluslararası destek görmesini ancak bu takdirde anlayabiliriz. Gerçekten, ANAP iktidarı bu konularda başarısız olmuştur ama, uluslararası kapitalizme uyum sağlama yolunda, serbest piyasa ekonomisi kurallarına işlerlik kazandırmak ve kamu hizmetlerini kısmak ve özel sektöre devretmek gibi temel konularda, önemli adımlar atmıştır. Her vesileyle de geri adım atmayacağını ilân etmektedir. Bunlar, dünya kapitalizminin çıkarları bakımından ve dolayısıyla IMF için, enflasyondan ve hatta ödemeler dengesinin açık vermesinden de daha önemlidir. Kaldı ki, IMF'ye göre, ülkede serbest piyasa düzeni ödünsüz bir biçimde yerleştikten sonra bu kusurlar süreç içinde kendiliklerinden düzelirler.

IX. Sermaye egemenliğini pekiştirmeye ve genişletmeye dayanan bir ekonomik modelin emekçi sınıf ve tabakaları doğrudan ya da dolaylı olarak baskı altında tutmaya yöneleceği işin doğası gereğidir. Nitekim, bu modeli benimseyen tüm batılı ülkelerde ve demokrasinin beşiği sayılan İngiltere'de bile başta sendikal haklar olmak üzere tüm demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altına alınmak istendiğini görüyoruz. Ülkemizde de yeni ekonomik modelin uygulanmaya konulmasına koşut olarak tüm demokratik hak ve özgürlüklere ve özel olarak da sendikal haklara ağır sınırlamalar getirilmiştir. Ayrıca, sağlık ve eğitim gibi temel bazı kamu hizmetlerinin bu niteliklerinden soyulup piyasa ekonomisi kapsamına alınmakta olduklarını da görüyoruz.

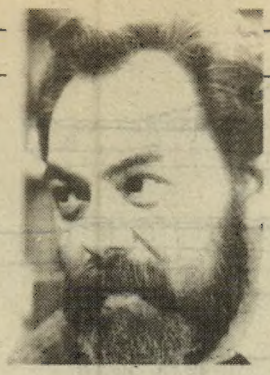
X. Halen uygulanmakta olan bu ekonomik modele karşı sosyal demokrasinin temsil ettiği alternatifin ne olduğunu ana çizgileriyle belirtebilmek için, sosyal demokrasinin yapabileceği işlerin sınırlarını kısaca hatırlatmakta yarar vardır: Bilindiği gibi sosyal demokrasi toplumun kapitalist yapısını esas alır ve bu yapıda sosyalizme geçmeyi amaçlayan köklü değişiklikler yapmayı düşünmez. Sosyal demokrasiyi düpedüz sağcılıktan ayıran temel fark, kapitalizmin neden olduğu toplumsal haksızlıkları elden geldiğince düzeltmeyi (ortadan kaldırmayı değil) başlıca bir görev olarak kabul etmesidir. Örneğin, sosyal demokrasi işsizliği ortadan kaldıramaz ama işsizlere yardım eder. Ya da gelir dağılımındaki adaletsizliği ortadan kaldıramaz ama çeşitli önlemlerle bu adaletsizliği yumuşatmaya çalışır.

Böyle olunca sosyal demokrasinin temsil ettiği alternatifin ne olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Her şeyden önce kapitalist dünya ile bütünleşmeye verilen öncelikten vazgeçilecek ve onun yerine ulusal kalkınma temel öncelik olarak konulacaktır. Böylece, ulusal kalkınmamız —bugün olduğu gibi— kapitalist dünya ile bütünleşmemizin bir türevi (yan ürünü) olmaktan çıkarılmış, tersine, bu bütünleşme ulusal kalkınmamızın bir türevi haline getirilmiş olacaktır. Buna bağlı olarak, korumacılık, plancılık ve devletçilik ekonomi politikasının serbestce kullanılabilen araçları haline geleceklerdir.

Diğer taraftan, yukarıda da değinmiş olduğumuz gibi, demokratik hak ve özgürlükler üzerindeki ağır kısıtlamalar uygulanmakta olan ekonomik modelin doğal bir gereğidir. Bu nedenle, uygulanacak ekonomik modelin, ulusal kalkınma temeline oturtulması, sosyal demokrasinin demokrasi programının önündeki engelleri kaldırmış olacak ve bu programın uygulanmasını kolaylaştıracaktır.

Demek oluyor ki, sosyal demokrasi bugün ülkemizde, ekonomide ulusal kalkınmacı, dış politikada bağımsızlıkçı ve iç politikada da demokrat olmak zorundadır.

XI. Son olarak şunu belirtmek isterim: Sağın, 1980 öncesinde olduğu gibi, ulusal kalkınmayı temel alan politikalar izlemesi artık tarihe karışmıştır. 24 Ocak 1980'de temelleri atılan ve bugün ANAP tarafından yürütülmekte olan ekonomik-sosyal ve siyasal politika aynı zamanda tüm sağın da politikasıdır. Bugün DYP de iktidara gelse bu aynı politikayı izleyecektir, izleme zorunda kalacaktır. Bu anlamda olarak, yani sağ içinde, ANAP'ın politikasının gerçekten alternatifi yoktur. □



Ali Taygun

Açıklık

Türkiye'de solun kaybedecek nesi var? Sol bir menfaat birliği değil. Muhalifleri bile bunu iddia etmiyor. Bir ahlâk seferberliği hiç değil. Kendi esastan buna karşı. O zaman nedir insanları sol düşünceye çeken; onları canları bahasına, yaşamlarını kepaze etmek bahasına bu düşünce sistematiğini savunmaya sevkeden?

Gerçek.

İnsan bilincinden bağımsız var olan dış dünyanın kavranması; doğanın, toplumun, insan düşüncesinin nasıl işlediğinin yasalara bağlanması; ve bunun bilinciyle dünyanın, insanın kendini gerçekleştirmesi doğrultusunda, değiştirilmesine önayak olunması! Çok insan var buna talip. Böylesi iyi olduğu için değil. Güzel olduğu için değil. Doğru olduğu için bile değil. Gerçekçi olduğu için.

Doğru/Yanlış... Bunlar egemen üretim tarzı uyarınca insan davranışlarını düzenlemek üzere gene insanların birbirlerine bellettikleri şeyler. Değişen şeyler. Bunlar sonuç. Aslolan, doğal olan, hayatla bağımızı oluşturan, ve yalnız bizim değil, börtü böceğin bile yaşamak için sürekli hesaplaşması gereken, dış dünya. Maddi gerçeklik.

Gerçekçilik, bizim onu seçmemizden de bağımsız,var olmanın temel şartı, asıl şartı. Gerçekçiliğe mecburuz.

Daha doğrusu yalın insan gerçekçiliğe mecbur. İnsanoğlu toplu yaşamaya başladıktan sonra, bir takım insanlar başka insanların yarattığı değerleri onların elinden zaptetmeye başladıktan sonra, bunlar, yine *gerçekçi oldukları için*, gerçeklikle ötekilerin arasına bir duvar örmüşler. Cisimden bir duvar değil bu. Gerçekliği başaşağı algılatmaya yarayan bir 'filtre'. Bir acaip manevi mercek. Beşikte dinlediği ninnilerden tutun, ömür boyu hemen her olayda karşısına çıkan; insana dış dünyayı, dış dünyanın işleyişini ters gösteren bir zihinsel donanım. Bu donanım öylesine kök salmış ki insan zihnine, düşünmek başta, onun her davranışını belirliyor. Ve insan, gözündeki gözlüklerini arayan dalgın gibi, çoğu zaman bu toplumsal aracın farkında olmuyor.

Çoğu zaman... Ne de olsa kul yapısı bu gözlük!Ne kadar usta işi olsa, değişen dünyaya tam ayak uyduramıyor, gerçekliği tam örtemiyor. Pırıl pırıl hakikat bir kenarından sızıyor, ve bir kere sızdı mı da sonrasından kaçınılamıyor. Gerçeğe bağlanıveriyor insanoğlu. Kafası kopartılıyor ama o gerçekten kopartılamıyor. Nedeni basit: Mükemmellik mümkün değil. Mükemmel mercek mümkün değil. İnsan gerçekliği kavradıkça merceklerin nasıl imal edildiğini de görüyor. Aldanmıyor. Bilgilenmeye görsün: Bilgisizleştirilemiyor!

Sol, insanla gerçeklik arasında her türden saptırıcının yıkımı demek. Bu kadar basit. Sol için gerçeklik vardır, yine o gerçekliğin bir unsuru olarak toplum vardır, insan vardır. Sol gerçekçiliğin kendisidir. Ve aksi tür düşünmeyi sağlayan araçlar ortadan kalkıp insan zihni onu bulandıran yapay donanımlardan arındığı anda 'sol düşünce'dahi kendiliğinden yokolacaktır. Yani sol, kendi yok oluşunun da müjdecisidir!

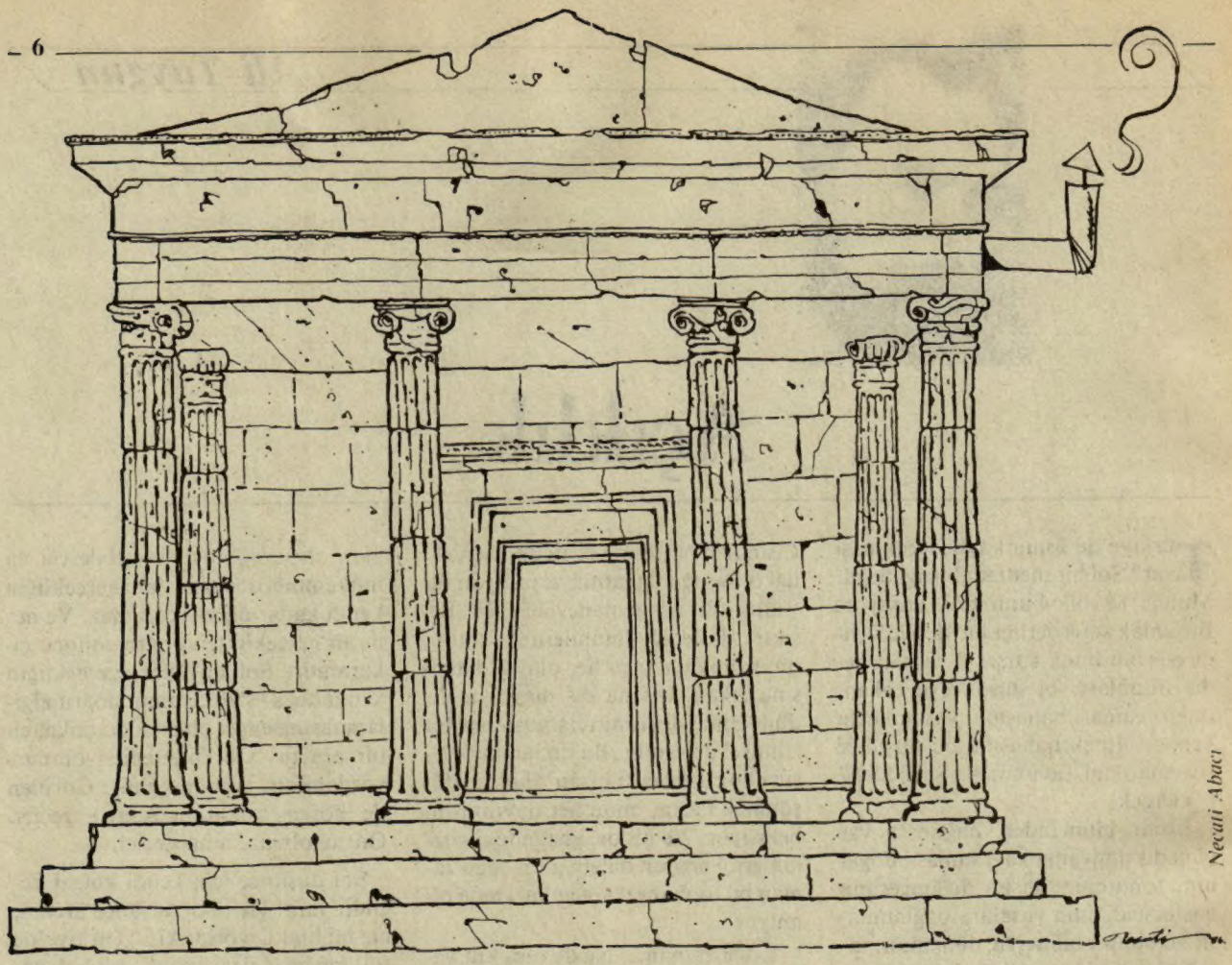
Sol, saydamlıktır, berraklıktır, açıklıktır. İnsanoğlunun üretebileceği en mükemmel düşünce dahi gerçekliğin kendi kadar öğretici olamaz. Ve her insan gerçeklikten doğru sonucu çıkarabilir. Sol düşünce, gerçekliğin kendi değil, sadece onun doğru algılanmasına engel olan sisleri çökelten bir araçtır. Görebilmenin yoludur, yordamıdır, sistematiğidir. Görülen ile gören asıldır, gösteren geçici. Onsuz-olmaz, ama geçici.

Sol düşünce için kendi kutsal değildir yani! Hele sol düşünce üreten, hiç mi hiç! Diyorlar ki, "Türkiye'de sol mağara devrinde." Mübalağa. Ama daha ergenlik çağında. Doğru!

Emekliyordu. Taytayladı. Ayağa kalktı. Yürüdü. Çocukluğunu yaşadı. Kimi ortamlarda hâlâ yaşıyor... Delikanlı şimdi. Belki toy, belki yiyecek kırk fırın ekmeği var. Olabilir! Kimi zaman yanılıyor. Düşüyor. Yeniden kalkmaya çabalıyor. Mümkün! Ama öğreniyor, öğrenecek.

Sol parça bölüktür. Bunun objektif nedenleri var. Dünya genelinde nedenleri, Türkiye özelinde nedenleri. Bunun bize özgü objektif kültürel nedenleri var. Bunların tahliline çalışıldı, çalışılıyor. Bunun doğrudan sübjektif nedenleri var. Değişen. Değişmesi gereken. Sol bunun farkındadır.

Sol ne mutlak bilginin varlığını savunur, ne bilgi üzerinde bir inhisarı, olduğunu. En saygın kitabı bile gerçekliğe ters düşerse atar çöpe, olur biter. Sol için *asrı saadet* yoktur. Enbiya, evliya yoktur. Sol *asla rücu'u* düşünmez. Sol önüne bakar. Hatanı gösterenin kulu kurbanı olur. Çünkü değişmeyi bilir, düzelmeyi savunur. Her sol düşünce bir pusuladır. Kutbu gerçekliktir. İbresi akıl.



Necati Abacı

Yolu hayat...

Sol eleştiriden çekinmez. Akıl akıldan üstündür, pusula pusuladan. Eldekinden iyisi her zaman mümkün; dahası, eldekinden iyisinin ortaya çıkacağı muhakkak. İnsan aklı gerçekliği daha sağlam kavramak için mücadele ettikçe elindeki düşünce araçlarını da geliştirir, geliştirecektir. Sol düşüncenin gelişmesi bitmez.

Gelişmenin şartı eleştiri. Nasıl ağaç dibi çapalanmakla ferahlarsa, sol düşünce de eleştiriyle serpilir. Nereden gelirse gelsin, eleştiri sol düşünceye katkıdır. En eblehçesi bile yeterince açık olamadığımızı gösterir. En kötü niyetlisi bile iyi niyetimize ışık tutar.

Sol kuram baştan beri durmadan, yorulunmadan eleştirilmiş. Çok insan sol düşünceleri onları eleştirerek benimsemiş. Her geçen gün daha sağlam kök salıyorsa sol dünyaya, bir türlü temelinde bir yanlışlık bulunamıyorsa onca uğraşa rağmen, bu onun başarısıdır. Sol kuram için her eleştiri onun savında haklılığını kanıtlayan bir delile dönüşür. Sol *gerçekçi olduğu için* kuramsal eleştiriyi bağrına basar.

Sol pratiğe gelince: Kimi geleneksel önkabüllerden kalkar sol pratiği eleştirir. Bu çelişkidir. Kurama göndermek gerek.

Kimi kuramla pratiğin örtüşmediğini söyler. Samimidir, kuramı yeterince bilmiyordur: Bir daha anlatırken anlatanın bilgisi pekişir.

Kimi üçkâğıtçıdır, sol taklidi yapıyordur: Onu sergilerken kavramlar daha iyi kavranır.

Kimi ise doğruya söylüyordur: Hata düzeltilir. Özeleştiri yapılır.

Özeleştiri. Yanlışın bilinci. Doğrunun saptanması. Yanlışın yerine doğrunun geçmesi. Özeleştiri. Zaman denizinde yüzen teknenin gerçeklikten bir kerteriz daha alması. Özeleştiri. İnsanoğlunun düşünme eylemini tekil zihnin sınırlarından taşırıp kolektif bir sürece dönüştürmeye en yaklaşabildiği an!

Özeleştiri günah çıkarmak.kabahat yüklenmek değil elbette. İçini dökmek, ferahlamak hiç değil. Ama özeleştiri tevazudur da.

İnsanla hakikat arasında örülmüş duvarların yıkımında, bu mücadelede büyük sorumluluklar yüklenilebilir, hatta adamın çapını bile aşabilir bu sorumluluklar. Herkes elinden geldiği, aklının erdiği kadarını koyar ortaya. Kiminin payına daha ağır, daha etkileyici bir pratik düşer, kimi daha sıradan görevler üstlenir. Ama kimse yanılabileceğini unutmaz. Herkes eleştiriye açıktır!

Özeleştiri, konumu ne olursa olsun, solcuya bir sıra neferi olduğunu hatırlatır. Sıra neferi olduğunu bilmek emir eri olmadığını da anlamaktır çünkü. Solda emir eri olmaz, kimse kimseye buyuramaz. Solun yolu iknadır. Söz sahibi olmaktır. Söz sahibi etmektir.

Görüşüp konuşup anlaştıktan sonra sözcülüğü tek bir kişinin üstlenmesi solda tek adam saltanatı, klik sultası var demek değildir. Tek adamlar tekil çıkarların dünyasında olur. Solda tek adamlara kudret vehmetmek o dünyanın gözüyle, yanıltıcı gözlüğüyle bakmaktır gerçekliğe. Solda rıza esastır, rızanın olmadığı

yerde kudret de bulunamaz. Hiç kimse ya da kimselerle kaim değildir bu çaba, bu gidiş.

Ama bu, sol kadir bilmez anlamında değildir. Tam tersine. Sol olayları kendi bağlamlarında değerlendirir, soyutta yargılamaz. Sol insan sevgisidir. İnsan sevenlerin takdiridir. Kimse sol kadar sahiplenmez geçmişine. Günahıyla sevabıyla. İşte sol bu anlamda muhafazakârdır.

Öte yandan bağışlamasızdır sol. Gerçeklik ortadayken, gerçekleşmesi gereken belli olmuşken, kendi önemini vurgulamak uğruna bunu saklamaya kalkışan, kafa karıştıran, üç paralık saygınlık için hayatın akışına set çekmeye yeltenen kolay unutulmaz. Meselenin esasına ters düşmüştür o. Önünde sonunda belli olacaktır yeri.

"Kusur dediğin gebelik gibi: Er geç açık eder kendini" demişler. Kusur, üzeri örtülmeye gelmez. Gizlendikçe katmerlenir, üstüne gidilmeli.

Yanlış yapmamak değil, yanlışı sürdürmemek esastır. Vaktinde kabul edilen hata insanı uzun vadede "dediğim dedik" diye diretip kahramanlığa sıvananlardan çok daha saygın kılar. Ele güne açık vermekten korkan bu yola kazara girmiştir zaten. Elenir gider. Dayatırsa kendini de zayıf düşürür, düşüncesinin inandırıcılığını da yıpratır.

İnanılmak için inanmak gerek. Aklın tek kendine bahşedilmiş olduğu zahabına kapılmamak! Her sıradan insanın gerçeği sahtesinden ayırabileceğine güvenmek.

Solun gücü kitlesinden gelir. Hem bunu söyleyip hem de alıp başını bulutlarda dolaşmak, kitleyi benimsemediği fikirlere zorlamak, kurtarıcılık, mehdilik hayallerine dudak büken kitleyi hor görmek, kibirlenmek yalnızlığa mahküm eder adamı. Hakikatle aramızdaki perde ancak elbirliğiyle kalkabilecektir.

Kitle de güvenmek ister önce, 'Sen/Ben' kaygısı ile hakikat yolundan sapanı sezer, yalıtır. Kitlenin karşısına bu kaygılardan arınmış çıkmalı. Birlikte örnek olmalı.

Böylesi, kişisel özgürlüğün yitirilmesi mi demek? Şablonlar arasına sıkışmak mı? Birlikte hareketin doğruluğuna inanan iğdiş olmayı da mı kabullenmiş oluyor? Tam tersine! Gerçeklik dışımızda ve bizden bağımsız varsa, onu gözler önüne serebilmekten büyük serbestlik kime nasip olmuş?

Ve asıl özgürlük insanın berrak bir kafayla, saydam bir ortamdan hayatı olduğu gibi görmesi, onu bütün açıklığıyla anlatabilmesi. Nasıl anlattığı ise elbette kendine kalmış. Çünkü insan bu anlatımında kendini gerçekleştirir. İnsanın ulaşabileceği en yüce mutluluk gerçekliği aklı ve iradesiyle değiştirebilmesi, yaptığının tadına varması değil de nedir?

Açıklık mertlik, yiğitlik, delikanlılık değil. Açıklık sadece gerçekçilik. Şimdilik ne bir seçim umudu, ne seçilme ihtimali; ne geniş bir tabanı, ne sözedecek sağlam bir ortamı bulunmayan solun gerçekçiliğinden başka kaybedecek fazla bir şeyi yok. Ama gerçekliğin önündeki perdeyi bir kaldırdı mı, kazandıracak koskoca bir dünyası var. Bunu başarmanın yolu da açıklık. □

AÇIKLAMA

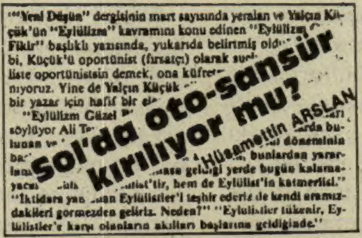
Arife tarif gerekmez. Ama bazen kişi düşüncesini yeterince açık ifade edememiş mi oluyor nedir, sözü bambaşka yerlere çekiliyor.

Efendim, *Tercüman Gazetesi*'nde ikidir benim yazılarıma ilişkin eleştiriler çıkıyor. Bir kere, bunu şükranla karşıladığımı belirteyim. Görüşlerimiz ne kadar birbirine ters düşerse düşsün, zahmet edip yazımı okuyan, eline kalem alıp fikirlerimi kıyasıya da olsa eleştiren herkesden razıyım. "Söz medeniyetin ta kendisidir" diyor Mann. Suskunluk ya tembelliği gösterir, ya yılgınlığı.

Ancak kimi söylediklerim yanlış anlaşılmış olacak. Ben bu dergideki yazımda adını da anarak, "Sözüm Yalçın Küçük'e değil", dedikten sonra maksadımı "Yalçın Küçük seferine çıkmak" olarak nakletmek haksızlık. Kesinlikle böyle bir şey yok. Üstelik Küçük'ün 'Eylülizm' konusundaki görüşünü benimsiyorum da!

Adam-Sanat'taki yazıya gelince... ben o yazının hiçbir yerinde oportunizm meselesine değinmedim. Tarihe 'teleolojik' yaklaşımı, yani geçmişteki olayları bugünkü maksada göre yorumlama yöntemini eleştirdim, bunun geleneksel ideolojilerin bir kalıntısı olduğunu açıklamaya çalıştım. Neticeden sebebe doğru düşünmenin, "önermelerimizin nesnel gerçeklikle uyumu" değil, getirecekleri *siyasi* yarar açısından değerlendirilmesi, yani Pragmacılık olduğuna işaret ettim. Buna örnek olarak da Yeniçeri Ocağı konusunda birbirine ters iki bakışı sundum.

Tarihi çok zengin, son derece karmaşık, ama tarihçileri çok az bir toplumuz. Gerekçesi ne olursa olsun, bu bizim eksiğimizdir. Tarihimizin bilimsel tahlilinde geriyiz. Ancak bu, bu alanda hiç çalışılmadı demek değil.



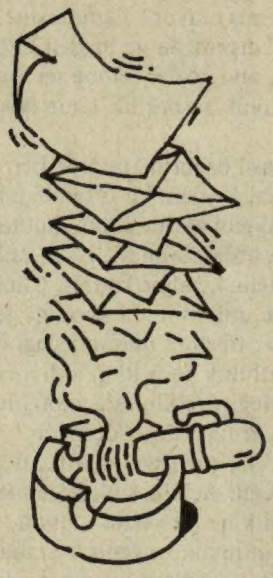
Tercüman
5 Mart 1987

Dr.Kıvılcımlı bu işe kalkışan ilklerdendir. Kanımca baştan aşağı yanılgılarla dolu sonuçlara varmıştır. Bunları eleştiririm. Ama onun hangi olanaksızlıklarla karşı karşıya olduğunu da bilirim. Hayatını, vardığı sonuçlar ne olursa olsun, bu konuya adayan, ömrü bir tartışma ortamı arayarak sıkıntılar içinde geçen bu düşünüre asla "oportunist" demem. Yapayalnız, bir denize açılmıştır Kıvılcımlı ve çok çekmiştir. Öncüdür. Bu çabasına saygı duymak gerekir.

Yalçın Küçük en çetin günlerde gözünü budaktan sakınmadı, düşüncelerini savundu, bunu pahalı ödedi, ödüyor. O da hayatını düşünce üretmeye adamış bir aydındır. Eleştirilecek bir çok yanı olabilir. Ama ona kimse "oportunist" diyemez. Ne yaptıysa kuramsal doğruluğuna inanarak yapmıştır. Eleştirilmelidir. Ama karalanmamalıdır.

Hatalı da olsa fikir üreten kişi, hatasız suskuna yeğ olsa gerek. Ben bu dergide suya sabuna dokunmadan badireler atlatanları, onlara kol kanat gerenleri gündeme getireyim; en çok yazan/en çok açık verenlere yüklendiğim sanılsın. Hayret!

Oya Baydar



Çantan Neden Ağır Postacı?

Ölümün, akşam işten eve geldiğimde, gecikmiş gazetelerin arasından çıktı. Tepeye toplanmış eski moda örgülü saçların; kasvetli, lacivert renkte rahibeler okulu üniformamız; siyah, kalın okul çoraplarınla, sınıfımızın ilk ölüsü... Posta katarlarında, havaalanlarının kargolarında, postacının çantasının bir köşesinde günlerdir sürünüp duran; masanın üzerine attığım gazete, mektup, reklam kâğıdı tomarının arasına sıkışıp kalmış; bir gazetenin beşinci sayfasında-çiçeklerle değil, sekiz punto incecik çizgilerle sınırlı-yirmi santimetre mezarcığında yatan ölün. Hayat nasıl geç kalıyorsa Türkiye gazeteleri geciktiğinde, öyle geç kalmış bir ölü. Paris kahvelerinde bir gençlik tutkusu; Boğaziçi'nde bir yalıda denize inen bir beyaz mermer merdiven; bir karakedi, Pizza Pino, karayağız bir adam, bir ince sarışın delikanlı; Fatih'te cami karşısı bir evde okunan mevlit; Florya'da denize karşı bir viski bardağı ve hep bir şeylere yönelmek hiç erişemeden... Bir rahibeler okulundaki çocukluğumuz, ilk gençliğimiz, çılgın Paris günlerimiz, —Bizim kuşakta herkesin kendi Paris'i vardır— üniversitede felsefe koridorunun taş merdivenlerinde kalan ilk aşklarımız, ilk kıskançlıklarımız, —İkimiz de sevmiş miydik, yoksa hiçbirimiz sevmemiş miydik o yakışıklı oğlanı? Her şey bitmeyen bir oyunun bir bölümü müydü yoksa?— ayrılıp ayrılıp buluşan yollarımız; on beş yaşımız, yirmi yaşımız, yolun yarısı olduğuna inandığımız otuz beş yaşımız, kırk yaşımız ve kırk beş yaşımızın gazeteler arasına sıkışıp kalmış ölüsü...

....

Her gün bir Alman disipliniyle gelir postacı. O Alman disiplini, her şeyin yolunda gitmesinin bir başka adıdır aslında. İşler biraz karıştığında —ansızın bir kar bastırdığında örneğin— disiplinden eser kalmaz. Ne trafik ışıklarını dinleyen, ne üstün geçiş hakkını koruyan olur. Her şey bol olup işler tıkır tıkır yürüdüğünde, düzenli, saygılı, disiplinlidir Alman halkı.

Her gün bir Alman disipliniyle gelir postacı, dakika sektirmeden. Yaz kış sırtında aynı incecik lacivert naylon ceketle; Alman Posta İdaresi armalı tekerlekli sarı çantasıyla; yüzünde aynı ciddi gülümsemeyle... Otuz beşinde var şimdi. Altı yıl önce, biz ne kadar gençsek o da o kadar gençti. Genç ve geleceksiz. Altı yıl önceki geleceğini bugün yaşıyor işte. Aynı yerde, aynı noktada, altı yılı hiç yaşamamışcasına.

Altı yıldır, çantasını dolduran gazetelerin tarihleri, mektupların damgaları, takvimlerin günleri ilerliyor durmadan. İlerlemeyen bir postacının kaderi, bir ben —ya da biz—. Postacı her gün 9.35'de bizim kapıda olur ve ben, 9.30'dan itibaren, pencerede postacıyı gözlerim. Kendimi göstermemeye, beklediğimi kendime bile belli etmemeye çalışarak... Böyle beklemekten, postacıyı beklemenin en gerçek yaşam biçimine dönüşmüş olmasından utandığım için, o sokağın köşesinden göründüğünde, tesadüfen kapıdaymışım gibi yaparak... Kimi zaman çöp torbasını atmaya çıkmış olurum, kimi zaman kapının yanındaki çiçekleri sulamaya. sıradan bir "Guten Morgen" çekeriz birbirimize. Tek tek açar posta kutularını. Meraklı görünmemek için kaçamak izlerim onu. Banka kâğıtları, telefon faturası, reklamlar, birkaç resmi görünümlü zarf... Bütün

cesaretimi toplayıp, önceden içimden defalarca tekrarladığım, düzgün bir Almancayla olmasına özen gösterdiğim cümleyi fısıldarım: —Oysa kendime güvenle, yüksek sesle söyleyeceğimi sanmıştım— "Gazeteler yine yok mu?"

Gazeteler! Kimbilir hangi yük vagonunun köşesine, hangi uçak deposuna, hangi ülkenin hangi postahanesinin yerlerine atılmış, ya da hangi posta kutusunda, hangi postacının çantasında dolaşan bir Türkiye. Gazeteler: Acılarımız, anılarımız, dostlarımız, sevgilerimiz, hasretimiz...

....

Nasıl yaşlanacağını, yüzüne nasıl yaşlı bir ifade geleceğini merak ederdim hep. Hiç yaşlanmayacakmışsın gibi gelirdi bana. Bir sabah, postacının çantasından, bir derginin sayfaları arasından çıkıverdi yaşlılığın. Hafifçe öne eğilmiş ciddi bir yüzle bir şeyler soruyordun birine. Hayır: Saçlarının beyazlaşmış olması, gözlerinin altının cepleşmesi falan değil, gözlerinin içindeydi yaşlılık. Beyninin, yüreğinin içinden fışkırıyordu. On yıldır yaşadıklarının, yaşadıklarımızın içinde oluşmuş, gözlerine, bakışına, içine, bir daha sökülmemecesine yerleşmişti. Ve yaşlılık, senin yaşlılığın, hepimizin yaşlılığı, yıllar değildi sadece. Yılların yüzümüze çaktığı buruşukluk ve burukluklardan, saçlarımızdaki aklardan çok daha derin, çok daha inatçı, çok daha çaresiz bir çılgınlıktı. Yirmi yıl önce, bir zamanlar bunca inandığın kişilerin yanlış yapmış olduklarını anladığın günkü acının; on yıl önce kendinle hesaplaşırkenki hoşnutsuzluğunun; altı yıl önceki korkularımızın ve sonra gün be gün, yıl be yıl —taa bugünlere kadarki— aydın mutsuzluğunun bıçak yaralarıydı Yapabileceklerini, yapabileceklerimizi yapamamış olmanın, çaresiz yenilgilerin kırıkdöküklüğüydü.

Postacı, bugün yirmi yılı getirdi çantasında: Kapı kalabalıktı. Hayır, Frankfurt'taki evin kapısı değil, Fatih Kogresi'nin yapıldığı salonun kapısı. Kapıdan içeri sokmak istemiyorlardı seni. Kızıl pazubentli ve merkez destekli genç muhafızların gözünde haindin o zamanlar. —Farklı düşünenlerin bir gün mutlaka değişecek olan kaderiyle— Muteber konukların değişmez yeri olan ön sıra koltuklardan izliyordum olup bitenleri. Delikanlılığını hiç yitirmeyeceğini sandığım ebedi çocuk yüzün kararsız ve solgundu. Doğru nedir? Yanlış nerede? Tam bilmiyordun. Dünkü dostlar, yoldaşlar neden bugün düşmandır? Tam bilmiyordun. Direnmek mi, dönmek mi gerek? Tam bilmiyordun. Orada, o bodrum katındaki Kongre salonunda doğru neydi, yanlış neydi? İnanç neydi, ihanet neydi? Tam bilmiyorum.

Postacı, yirmi yıl önceki hayallerimizi, inançlarımızı, yenilgilerimizi ve hiç sönmeyeceğini sandığımız umutlarımızı taşıdığını bilmiyordu çantasında. Türkiye gazetelerinin, dergilerinin, zamanları, mekânları aşan sihirli gücünün farkında bile değildi. "Size ne çok gazete geliyor böyle Frau!"

Gazete mi? Oysa, bir gece, küçük salaş bir yaz evinin verandasındaki ay ışığıydı çantasından etrafa yayılan. Kendi kendini mahkûm ettiğin sürgünden yeni dönmüştün. Yeniden başlamak... Ama nereden? Dağınıklık sürüyordu. Siyasal açıdan bize yaklaştığını söylüyordun. Biz kimdik peki? Şimdi neredeyiz biz? Bir Temmuz mehtabı vardı tam arkanda. O gece, neşeyle, umutla tartışırken gözlerinde yakaladığım gölgeyi anlamadım. O gölgenin senin ihtiyarlığın, bizim sürgünümüz olduğunu, on yıl sonra bir Avrupa kentinde postacının çantasından çıkıp karşıma dikileceğin âna kadar anlamadım. Midyelerin kumlarını anımsıyorum dişlerimin arasında. Denizin yosun kokusunu, birden esmeye başlayan gece yelini ve on yıl öncesinin kahramanlarını ve hainlerini. Bir "Eski Tüfek"ten söz ettiğimizi. "Biz de mi Eski Tüfek olduk artık" dediğini senin. Ne garip şu insan belleği. Masada başka kimler vardı hatırlamıyorum da, senin tam arkanda ay ışığında parlayan bir sarı gül goncasını ve Feliks kedi'nin birden masanın ortasına atlayışını hatırlıyorum.

....

Gazeteleri bir tomar halinde uzatıyor postacı. Lapa lapa kar yağıyor. "Bu yıl kış yine sert geçti" diyor. "Yaz belki de güzel olur. Yaz tatili için yer ayırttınız mı? Ben bu yıl İtalya'ya gideceğim." İşte postacının tüm evreni, İtalya'da bitiveren tüm ufku!.. On bir aylık hayallerin, turizm broşürlerinin on bir ayın tüm tasarrufunun bir ayda övütüleceği tatil değirmeni. Bizim de artık alışmaya başladığımız tatil yapma zorunluluğu, tatil görevi!

Postacıyı, alışkanlığın, eli mahkûm olmanın doğurduğu o çaresiz, kısır, acı sevgiyle sevmeye başladığımı düşünüyorum. Fazla aceleci görünmemeye dikkat ederek —hep o kendini kollama, açık vermeme içgüdüsü uzanıyorum gazetelere, dergilere, mektuplara.

Postacı karşı kaldırıma geçiyor. Karşıda, iki kavruk kavağın yanındaki demir kapıda şimdi. Elimdeki gazetelerin tarihlerine bakıyorum. Yine gecikmiş hepsi. Acılar, sevinçler, eski dostların fotoğraflarda yaşlanan yeni yüzleri; bir zamanlar bizim olan kentlerin bildik sokaklarının gün be gün tanınmaz oluşu; grevler, işkenceler, savaşlar, zindanlar, satırların arasından cımbızla çekip yarattığımız geridönüş umutları; koskoca bir İstanbul, koskoca bir Türkiye; yani geçmişimiz ve geleceğimiz, yani tüm yaşamımız, hepsi gecikmiş.

Ağır ağır uzaklaşıyor postacı. Elimde bir kâğıt tomarı. Elimde sınıfımızın ilk ölüsünün cesedi, elimde senin inanılmaz yaşlılığın, elimde bütün bir sürgün. Postacının omuzları düşük. Kar yağıyor karşı kavaklara, elimdeki kâğıt tomarında, çam ağacının yeşil dallarına, Frankfurt'a sınıfımızın ilk ölüsünün üzerine, senin şakaklarına, daha kaç yıl bekleyeceğimizi bilmediğimiz bir istasyona kar yağıyor.

Postacının itip götürdüğü tekerlekli çantası, ağır, çok ağırmış gibi geliyor şimdi bana. Arkasından koşuyorum karların içinde düşe kalka. "Dur postacı, dur ucundan tutayım. Dur! Çantan ağır. Çantanda yıllar, çantanda ülkeler var. Çantanda tüm gençliğimiz, tüm umutlarımız, tüm savaşlarımız ve yenilgilerimiz var. Dur! Belki, bir gazete daha kalmıştır çantanın bir köşesinde. Bir ölü daha vardır belki şu elime bıraktığından başka. Dur! Orada dostlarım, orada umutlarım, orada ölülerim ve belki de —kim bilir— orada, çantanın bir köşesinde adı UMUT olan bir çocuğun doğum ilanı var. □

Şükran Kurdakul

Düşünme ve Yaratma Özgürlüğümüz

Bizden öncekiler
Biz
Bizden sonrakiler.

Kaç kuşak padişahına, sadrazamına, kürt Mustafa divan-ı harplerine, olağanüstü mahkemelerin düzmece yargıçlarına boyun eğmemek için kendi içinde savaş vermiş bu ülkede.

Abdülhamid ki, Düyun-u Umumiye'nin istemediği maliye bakanını atama özgürlüğüne bile sahip değilken düşünen kafalara sansür koyma özgürlüğüne doyamıyordu.

Alman generallerinin karşısında esas duruş göstermekten topukları aşınan İttihat ve Terakki'nin diktatör taslağı Enver Paşa, insanı köleleştirme hayaliyle manzumeler yazdırdığı yâranına:

"Gözlerimi kaparım
Vazifemi yaparım."

1924 Anayasası da düşünme ve yaratma özgürlüğüne "kanun dairesinde serbestlik" tanıdığından, düşünceleri o çerçeve içine sığmayan yazarlar, çizerler ağır ceza mahkemelerinde buldular kendilerini.

Hüseyin Rahmi'ler, Cevat Şakir'ler, Sadri Ertem'ler...

Bu nedenle babamın yaşıtları, 1923'ten sonra da Tevfik Fikret'in dizelerini düşürmedi dudaklarından:

"Çiğnendi yazık yine milletin
ümmidi bülendi
Kanun diye kanun diye kanun
tepelendi."

1949'larda İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'ni imzalayan devletler arasında yerimizi alınca, temel haklara ilişkin maddeler okundu radyolarımızda.

"Herkesin fikir ve fikirlerini açıklama hürriyetine hakkı vardırrr."

"Herkes saldırısız toplanma ve dernek kurma ve derneğe katılma serbestliğine maliktirrr."

İyi de ceza yasasında düşünme ve yaratma özgürlüğünü kısıtlayan bunca maddenin bulunduğu bir ülkede "İnsan Hakları Evrensel Bildirisi" hukuksal bir güvence olabilir miydi?

Hukuk kafası şöyle yanıtlıyor bu soruyu:

"Düşünme ve yaratma özgürlüğü çağdaş, demokratik ve evrensel hukukun vazgeçilmez veya onsuz olmaz (sine qua non) ilkesidir. 'Birleşmiş Milletler İnsan HaklarıBildirisi'ni imzalayan Türkiye, 1949 tarihinde bu ilkeye saygılı olacağını taahhüt etmiştir.Birleşmiş Milletler Bildirisi'nden sonra 'İnsan Hakları ve Ana Hürriyetlerini Korumaya Dair Sözleşme' başlıklı 1950 Roma Sözleşmesi'ni de imzalayarak devlet daha da açık biçimde düşünme ve yaratma özgürlüğüne ülkesinde yaşayan tüm insanlar için saygılı olmayı, Avrupa devletlerine karşı yükümlülük niteliğinde üstlenmiştir. Özellikle Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nde bu yükümlülük hukuksal yaptırımlara bağlıdır." (Orhan Apaydın,*Sanat Olayı*, Ekim 1981).

Ama ANAP'ın liberalleri hazırladıkları "Ceza Yasası Taslağı"nda, devletin tüm dünyaya verdiği güvenceye karşın, düşünme ve yaratma özgürlüğüne daha da kısıtlayıcı hükümler getirerek insanoğlunun tarihsel ilerleme bilincini *devreden* çıkaracaklarını sanıyorlar.

Oysa bilirsiniz, yasak, gözdağı, satın alma, "sansür", "gizli sansür" türünden baskıların sanatçının tezgâhına toz konduramadığını.

II. Abdülhamid, *Servet-i Fünun* dergisini, Hüseyin Cahit'in P.Lacombe adlı Fransız yazarından çevirdiği *"Edebiyat ve Hukuk"* yazısında 1789 Fransız Devrimi'nin sözü edilmesi nedeniyle kapattı ama, Tevfik Fikret'lerin önünü açtığı özgür düşünme yolu kapatılamadı.

İttihat ve Terakki kabadayıları yabancı sermaye patronları ile bir olup çıkardıkları yasalarla işçi sınıfının grev hakkını kuşa çevirdiler ama emekçinin kendisi için sınıf olma bilinci gelişme doğrultusunu şaşmadı.

"Tek Parti" döneminin belki faşizme en yandaş başbakanları Şükrü Saraçoğlu ve Recep Peker'ler 1940'lı yılların düşün, sanat adamlarını Abdülhamid'e rahmet okutacak baskılarla yıkmaya çalıştılar ama düşün ve sanatımızın çağdaş kazanımlar elde etmesini önlemeye güçleri yetmedi.

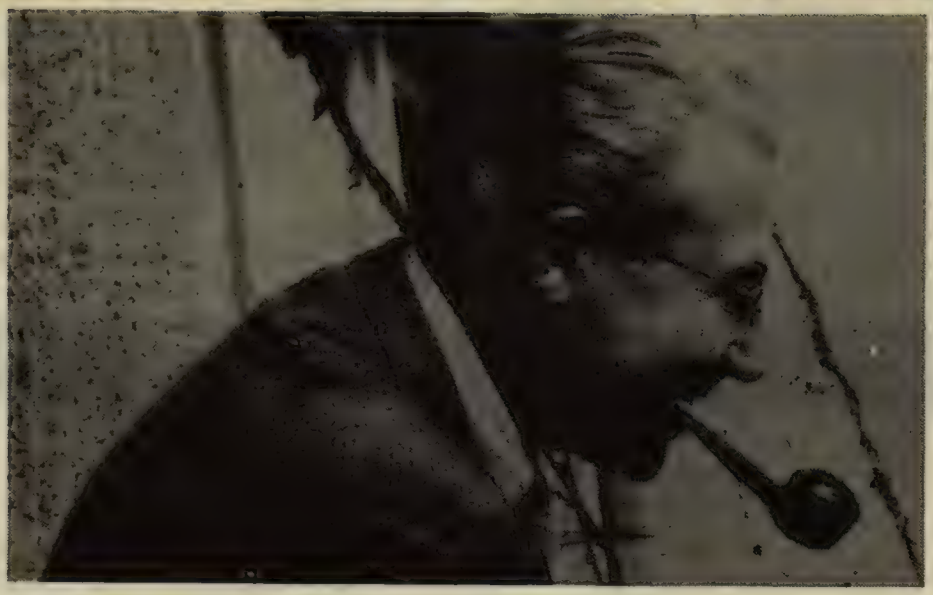
Adı Demokrat olan partinin yöneticileri uluslararası sermaye odaklarının kucağına oturdukları 1950'li yıllarda bizim teslim olmayanlar kuşağını ağır ceza mahkemelerinde ağırladılar ama düşünceye kilit vurulamadı. 12 Mart'lardan günümüze kadar da düşün ve edebiyatımızın genç ustaları yiğitçe sürdürdüler bayrak yarışını.

Öyleyse şu gerçeği rahatlıkla yazabiliriz:

1924'lerde "Ben Deli Miyim?.." romanını yargıç önünde Savunmak zorunda kalan Hüseyin Rahmi'den itibaren cumhuriyet döneminin düşün ve sanat yapıcıları, bizler, yaratılarımızla toplumsal yarar ilkesine ters düşmediğimiz için, çoktaaan ulusal niteliğini yitiren burjuvazinin engellerine karşın, çağdaşlarımızın ilerleme bilincinde vazgeçilmez yerimizi aldık.

ANAP'ın yeniyetme liberallerinin mi gücü yetecek bu beraberliği bozmaya!..

SABAHATTİN ALİ:



"Hulâsa san'at gaye değil, vasıtadır. Gaye hayattır."

Yaşamı ve sanatı konusunda Sabahattin Ali'nin, Mehmet Behçet Yazar'ın sorularına verdiği yanıtları 1938 yılında yayımlanan Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı adlı kitapta yer aldığı şekliyle yayımlıyoruz.

I. *Sabahattin Ali'nin hayatı ve eserleri:*

Sabahattin Ali, hayatı ve eserleri hakkında şu malûmatı vermektedir:

"1907'de doğdum. Garbî Anadoluluyum, nüfus kaydım Ayvalık'tadır. İlk tahsilimi Çanakkale, İstanbul ve Edremit'te, orta tahsilimi Balıkesir ve İstanbul Muallim mekteplerinde yaptım. 1927'de Yozgat'ta bir sene muallimlikten sonra, 1928'de Maarif Vekâleti hesabına Almanya'ya gittim. 1930'da döndüm ve evvelâ Aydın'da, sonra Konya'da ve Ankara'da Almanca muallimliği yaptım. Şimdi Maarif Vekâletinde Neşriyat müdürlüğü kalembaşısıyım ve Ankara Tiyatro mektebinde öğretmenim.

II. Sabahattin Ali'nin edebiyatımız hakkındaki fikirleri ve san'at telâkkisi:

"İslâmiyetten evvelki Türk edebiyatı, Divan edebiyatı, Tekke ve Halk edebiyatları, Tanzimat edebiyatı, Edebiyatı Cedide, Fecriâti, Genç Kalemler vesaire, bugün başlaması icap eden yarının edebiyatına bilâ vasıta bağlanabilecek birer edebî devir olmak vasıflarından mahrumdurlar.

Bu devirler, daha ziyade edebiyat tarihçilerini, mütebahhirleri meşgul edecek ve istikbalin san'atkârına, asıl bu ellerden geçtikten sonra, işe yarar bir şekilde vasıl olacaktır.

Herbiri, zaman zaman, muayyen bir sınıfın, bir zümrenin, bir sitenin, yeni beliren bir hayat ve dünyayı görüş şeklinin, basit bir hayranlığın, derin bir iç dünyasının, hulâsa maddî ve manevî birçok hâdise ve tesirlerin birer muhassalası, birer ifadesi olan bu edebî devirler ve kollar, teker teker, bir milletin edebiyatı vasfına hak kazanacak şartlardan mahrumdurlar. San'atkârlık tarafı kuvvetli olanların iç cevheri basit veya mahdut; iç dünyası bütün bir kütleyi kavrıyacak kadar geniş olanlarının ise san'at tarafı iptidaî ve bozukdur.

Bunlardan bir veya birkaç tanesinin doğrudan doğruya bir edebiyata analık etmesi şöyle dursun, yukarıda zikrettiğim mutavassıt ellerden geçmedikten sonra bir san'atkâra kaba materiyel olarak hizmet etmesi bile imkânsızdır.

Bu nokta gözönünde tutulduğu takdirde, bugün edebiyat sahasında görülen ve yukarıda ismi geçen edebî devir ve kollardan bir veya birkaçına karşı mânasız bir iptilâ veya onlardan nefret ve yüz çevirme şeklinde tecelli eden sapıklıklar kolayca izah edilebilir.

İstikbalin edebiyatı, muhakkak ki, bizde bugüne kadar görünenlere benzemiyen bir çehre arzedecektir.

San'atın gayesi de, her içtimaî fiil gibi, cemiyet olduğuna göre, gelecek büyük san'atkârların içtimaî taraflarının çok kuvvetli olacağı ve mazinin

ve halin zengin hazinelerinden toplıyarak kendi kafalarının genişliği, dehâlerinin derinliği içinde yoğuracakları büyük meseleleri, insanlığa ileri ve yukarı doğru birer adım daha attıracak eserler hâlinde ortaya koyacakları şüphesidir.

Benim kanaatimce san'at insana,insanı ve hayatı ve bunların mânasını öğretmekle muvazzaftır. Ancak bu takdirde geniş bir kütlede daha çok insanî olmak, daha iyi bir hayata varmak arzuları belirir. Bizim istikbaldeki edebiyatımız bu gayelere varmak için, yollar gösterecek kadar yükselmiş, yani yeni birer devir açacak olan büyük dehâlar yetiştirmiş olursa o zaman biz de dünyanın edebî orkestrası içinde mevkiimizi almış bulunuruz.

Bütün bir beşeriyeti ve bir kâinatı içine alacağı yerde kendi cılız ve âmâ benliğine saplanan bir edebiyatın, bence, psikopatoloji etüdlerine mevzu olmaktan başka bir meziyeti yoktur.

San'at bütün teferrüatile hayatı ihtiva etmeli, insanda yaşamak, insan gibi yaşamak, daha iyiye, daha yükseğe, daha temize doğru koşarak yaşamak arzusunu, hattâ ihtiyacını uyandırmalıdır.

Hulâsa san'at gaye değil, vasıtadır. Gaye hayattır."

GAZETELERDE GÖRDÜKLERİMİZ

"Milliyetçi"nin Tarifi

A. METİN (Sabahattin Ali)

Bizim basında mânası en çok tahrif edilen kelimelerden biri de "milliyetçi"dir. Senelerden beri bu zavallı kelime, vücut bulduğu sırada hayalinden bile geçmiyen öyle garip yerlerde kullanıldı, o kadar ağır hakaretlere uğradı ki, artık neye delâlet ettiğini kendisi bile unuttu. Bunun için, her çekilen yere sürükleniyor, her gizli maksada oyuncak olabiliyor.

Milletinin içtimaî seviyesinin yükselmesine engel olmak için demagojiden cinayete kadar her vasıtaya başvuranlara "milliyetçi" dediler. Hak edilmemiş rahatları, çalınmış servetlerini muhafaza için yabancı emellere hizmet edenlere "milliyetçi" dediler, yurduna saldıran düşmanla işbirliği edenlere, düşman hesabına kendi milletini kurşuna dizdirenlere, milletin kurtuluş hamleşine ön ayak olabileceklerin kökünü kazımak için kendi yüksek mekteplerini kapatıp talebesini toplama kamplarına yahut mecburi iş yerlerine gönderenlere "milliyetçi" dediler; hülâsa, insanlık namına mukaddes ne varsa hepsini keyifleri ve menfaatleri uğruna çiğneyenlere "milliyetçi" dediler.

★★

Halbuki bu kelime, hiç de bu hakaretlere lâyik değildir. Milliyetçilik, mesut ve âhenkli bir insan cemiyetinin kurulması için gereken yapı taşlarından biri belki en kıymetlisidir.

Ama hangi milliyetçilik? Bizim anladığımıza göre, milliyetçilik şudur:

1—Mensup olduğu milletin, dünyanın en mesut, en müreffeh, hayat ve kültür seviyesi, en yüksek topluluğu haline gelmesi için, yorulmak bilmez bir gayret ve tükenmez bir feragatle, her şeye rağmen çalışmak.

2—Millette mevcut bütün iyi, ileri, insanlığın yükselmesine yarıyacak vasıfları meydana çıkarıp, bunları geliştirmek; buna mukabil her millette bulunduğu şüphe götürmeyen geri, sakat tarafları, ilerlemeye engel olan kusurları bularak, bunlara karşı insafsız bir mücadele açmak.

3—İlim gibi, güzel sanatlar gibi kültür varlıklarını, yalnız muayyen bazı sınıfların veya zümrelerin istifade edebildikleri birer lüks olmaktan kurtarıp, bütün milletin malı haline getirmek (ki bunun yapılabilmesi için birinci maddede söylediğimiz refahın mevcut olması ilk şarttır.)

4—Milletin mukadderatına ait meseleleri milletce irtibatlarını kaybetmiş zümrelerin bilgisiz, alâkasız ellerinde oyuncak olmaktan kurtarıp, doğrudan doğruya bir milletin kendisine teslim etmek.

★★

Halbuki, milletin elinde hiçbir hak bırakmayan, halkı, küçük bir zümre tarafından idare edilmeye muhtaç farzeden "otoriter" rejimler, maksatlarını maskelemek için milliyetçi kelimesini kabullendiler. Bizim basının "totaliter" muharrirleri de onlara ayak uydurdular. Böylece, yirmi sene kadar evvel Beyaz Ruslarla birlikte yurdumuza gelen burada "totaliter" japonların yardımı ile Turan cemiyeti kuran sayın "politikacı" Muharrem Feyzi Togay, Tasviri Efkârdaki fıkrasında, "Hava Harbi ve İspanya" gibi masum bir serlevha altında faaliyetini yürütmeye çalışıyor. Kelimelere zorla mefhum değiştirerek İspanya Faşistlerini övüyor, hattâ daha da ileri giderek meselâ şunları yazıyor:

"Komünist memurları Vichy hükumeti ile münasebette bulundukları iddiasıyla birçok milliyetçi Fransız memurunu tevkif etmişlerdir..."

Burada, Bay Togay'ın milliyetçi Fransız memuru diye adlandırdığı kimseler, istilâcılara yardım ve hizmet eden, Fransa'daki vatanseverlerin mukavemet hareketini baltalamak için işgal kuvvetleriyle işbirliği yapan, millettaşlarını idam edilmek üzere düşmana teslim eden vatan hainleridir.

Berikiler ise, canlarını istihkar ederek müstevliye karşı silâha sarılan, her türlü mahrumiyet ve tehlike içinde Fransa'nın kurtuluşuna çalışan, köprüleri uçuran, bisikletle Alman karargâhlarına baskın yapan vatanseverlerdir.

Şunu hatırlatmak isteriz ki Herr Göbbels hakikatleri değiştirmek hususunda, Sayın Muharrem Feyzi Togay'ın gösterdiği cesareti gösteremiyor.

(Tan, 11 Şubat 1944)

Sabahattin Ali'nin Gerçekçiliği

Atilla Özkırımlı

Öyküye başladığında, özellikle Almanya'dan dönüşünde yayımladığı ilk öykülerinde romantizmin etkisinde kaldığı görülen Sabahattin Ali'nin, çok geçmeden toplumsal konulara yöneldiği, öykülerinin toplumsal bir içerik kazanmaya başladığı görülür. Romantik öyküleriyle toplumsal içerikli öykülerini bir araya getirdiği ilk kitabı *Değirmen,* bu açıdan Sabahattin Ali'nin öykücülüğünün başlangıcını çok iyi bir biçimde yansıtır. Hangi çizgide gelişebileceğini de. Gerçekçiliktir bu çizgi.Ama Sabahattin Ali'nin gerçekçiliğiyle aynı yıllarda gerçekçi çizgide ürün veren öykücülerin gerçekçiliğini birbirinden ayırmak gerekir.

Alışılmıştır, edebiyat tarihi özetlemelerinde kaba bölümlemelere gidilir, belli adlar belli başlıklar altında toplanır ve ortak özellikler sıralanarak genellemeler yapılır. Söz gelimi Cumhuriyet döneminde toplumsal gerçekçi Türk öykücülüğü denilince, *Sadri Ertem*'in Vakit gazetesinin sanat ekinde çevresine topladığı gençlerle başlattığı hareket anılır önce, ardından da hem bu hareketin içinde yer alan Bekir Sıtkı Kunt, Kenan Hulusi Koray, Ümran Nazif Yiğiter gibi öykücüler, hem de gerçekçiliğe yönelen başka adlar aynı çizgide birlikte ele alınır. Oysa edebiyat tarihi açısından bakıldığından yöntemsel olarak doğru gibi görünen bu saptama genel yönelişi belirtmenin ötesinde yanıltıcıdır.

Doğrudur, Sadri Ertem gerçekçiliği savunmuş, öyküde ve romanda toplumsal konuları işlemenin, toplumsal bozuklukları yansıtmanın gerektiğini öne sürmüş ve bu yolda örnekler vermiştir. Ama Sabahattin Ali, Sadri Ertem'den etkilenmediği gibi onunla birlikte hareket de etmemiştir.

Sabahattin Ali'nin önemi, şiirde toplumcu arayışların başladığı bir dönemde öyküde toplumcu bir arayışa yönelmiş olmasından gelir. Bilinçli bir seçimdir bu. Kişinin iç dünyasındaki çatışmaların, bireysel dramların işlendiği öykülerden toplumsal içerikli öykülere geçiş, eğer bir ada bağlamak gerekirse, Nâzım Hikmet etkisine bağlanabilir. Nitekim Sabahattin Ali'nin Resimli Ay'da çalışan Nâzım Hikmet'e yayımlanmak üzere *Bir Orman Hikâyesi* adlı öyküsünü getirmesi, ne tür bir arayış içinde olduğunun da kanıtıdır. İkinci kitabı *Kağnı*'dan başlayarak öyküdeki girişiminin boyutları ve gerçekçilik anlayışı belirginlik kazanır. Onda ne Sadri Ertem'in şematik toplumsalcılığını, ne de çağdaşı öykücülerin gözlemciliği aşamayan gerçekçi tutumunu görürüz. Onu dönemindeki gerçekçi öykücülerden ayıran en önemli özellik, öykülerindeki insanî boyuttur. Toplumsallığın ağır bastığı öykülerinde bile insan faktörünü boşlamaz Sabahattin Ali. İki boyutu, toplumsallıkla bireyselliği öykü gerçeği içinde eritir. Örnekse, *Düşman* öyküsünde yalnızca toplumsal konumu iyi birinin evine sığınan eski arkadaşını ihbar edişini anlatmaz Sabahattin Ali. İki arkadaşı karşı karşıya getiren koşulları, aralarındaki farklılığı, ihbar edenin yaşadığı korkuyu ve onu arkadaşını ele vermeye götüren ruh halini ustaca sergiler.

Yine örnekse *Yeni Dünya*'da yapabileceği tek şey düğünlerde oynamak olan bir kadının belli bir yaşa gelip gençliğini, diriliğini yitirdikten sonra içine düştüğü yoksulluk, bu yaşlı oyuncu kadının dramı toplumsal ve bireysel boyutlarıyla verilir. Öykünün toplumsal içeriğini oyuncu Yeni Dünya'nın o günkü duruma gelişinin anlatımı oluşturur. Bu, aynı zamanda oyunculuğa itilmiş kadınların da dramıdır. Ama yaşlı, yorgun, bezgin Yeni Dünya istenileni veremediği için aşağılanıp ona gençliğini anımsatan başka bir oyuncu kadın getirildiğinde öykünün çizgisi değişir. Yeni Dünya için sorun bir var olma, en iyi olduğunu kanıtlama sorunudur artık. Onun bütün gücünü harcayıp doğaya meydan okuyarak genç oyuncu kadınla yarışması ve onu pes ettirmesi insan denen varlığın yüceliğinin de göstergesidir bir bakıma. Öykücü Sabahattin Ali oyuncu Yeni Dünya'yı yaratan toplumsal çevreyi yansıtmakla, karşıtlıkların, çelişkilerin altını çizmekle yetinmemiş, insan Yeni Dünya'yı bu toplumsal çevrenin içinde insanîliğiyle vermeyi de başarmıştır.

Bu açıdan bakıldığında, Sabahattin Ali'yi günümüz Türk öykücülüğünün gerçek öncülerinden biri saymak yanlış olmaz. Bugün gözlemci gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik benzeri yüzeysel ayrımlara gidilmiyor; gerçekçilik, bireyselden toplumsala, gerçekliğin bütün boyutlarıyla kavranması ve öykü ya da roman gerçeğine dönüştürülmesi olarak anlaşılıyorsa, bu gelişimde Sabahattin Ali'nin öykülerinin payı büyüktür.□

SABAHATTİN ALİ-NİHAL ATSIZ: Tartışmadan Şiddete...

A.Haşim Akman

Türk edebiyatı tarihi, edebiyaçılar arası kavganın zengin örnekleriyle doludur. Bilinenlerin içinde en ünlüleri sayılanlar Ahmet Mithat'ın Servet-i Fünuncular'a dekadanlık suçlamasıyla başlayan bir dizi tartışma ile; Fikret-Akif arasında gelişen ve günümüzde bile sıcaklığını koruyan kavgadır.

Dekadanlık tartışması ikincisine göre daha kısa ömürlü olmuş, diğerinde ise dünyanın felsefi olarak algılanması ve yorumu önem kazanarak, edebiyatı geri plana düşürmüştür. Fikret-Akif tartışmasının günümüzde süren biçimi de her iki şairin şiirini konu edinmez. Sorun gelir, ideolojik bir bağlama oturur, tartışma orada sürer. Devletin taraf olması bile (Akif'e sahiplenmesindeki tutarlılığı tartışılır olmakla birlikte) bu tartışmanın daha bit(e)meyeceğinin bir göstergesidir.

Edebiyat tarihimiz içinde üçüncü ve çok önemli bir kavga vardır ki, başlangıcından itibaren diğerlerinin tümünden nitel olarak ayrılır: 1920'li yılların sonunda *Resimli Ay*'da başlayan "Putları Yıkıyoruz!" kampanyası ve *doğrudan şiddetle* bastırılmaya çalışılması.

Nâzım'ın *Resimli Ay*'da alaşağı etmeye çalıştığı şu adlar, diğer özellikleriyle oldukça dikkat çekicidir: Mehmet Emin Yurdakul ve Hamdullah Suphi Tanrıöver. Her ikisi de bugün şiirleri aşılmış, diğer özellikleri ve o özelliklerine sahip çıkanlarca tanınan, Türkçülüğün ilk örgütlülük aşamasında ortaya çıkmış kişiliklerdir. Dolayısıyla onları yıkmaya yönelik bir eylem karşılıksız kalmaz:

Sabahattin Ali (Şubat 1907-Nisan 1948)

"Eski nesil edipleri, bu tartışmada yenildiklerini anlayınca, başka yollara başvurdular. Başta Hamdullah Suphi, Türk Ocağı'nda kışkırttığı bazı gençlere, "Resimli Ay" idarehanesinin önünde bir gösteri yaptırttı. Gençler, "Resimli Ay" binasının önünde bağırıp çağırdıktan sonra, içeri girdiler."(1)

Nâzım, "gençler"i ikna etti ve şiddet bu kadarla kaldı(?). Ancak, bu olayla birlikte bir çığır da açılmış oldu. Edebiyatçıların kendi aralarındaki kavgaya "üçüncü şahıslar" kesin çözüm için devreye sokuldular. Tarih, bundan sonra iki kez yinelendi: 1. Sabahattin Ali-Nihal Atsız davasında ırkçılar *mahkemeyi* bastılar. 2. Uluslararası plandaki "kuyruk acısı" 4 ARALIK 1945 *Tan Olayı*'nı aynı gençlere sahneleme olanağını sağladı.

Bu yazının asıl konusu da işte yinelenen bu ilk olay.

Sabahattin Ali, *Resimli Ay*'da yayımlanan "Bir Orman Hikâyesi" ile Nâzım'ın dikkatini çeker. Bu öyküden sonra Sabahattin Ali üzerine ilgisi yoğunlaşır.

Sabahattin Ali, aynı yıllarda, Türk Ocakları'ndan eski tanışı Nihal Atsız'ın yayımladığı *Atsız Mecmua*'da da bir iki öyküsünü yayımlatmıştır. Politik eğilimi henüz biçimlenmemiş olduğu gibi, o yıllarda sol terminolojinin aydınlarca yeterince bilinemeyişi, toplumculukla milliyetçiliğin çok az insan dışında ayırt edilemeyişi ben-

zer geçişlere bir uygunluk sağlamaktadır.

Gerek Nâzım'ın etkisi ve gerek Sinop Mapushanesi'nin öğrettikleri, Sabahattin Ali'yi daha sonra, bilinen noktaya getirir. 1939 yılı, bu ideolojik kopuşun pratikteki en keskin yansımasını doğurur: *İçimizdeki Şeytan*.[2]

İçimizdeki Şeytan'da işlenen konu özetle; "...sevişerek evlenen ve görüşleri, yaradılışları birbirine uymadığı için anlaşamayarak ayrılan iki gencin hikâyesidir... gerçekte yalın bir nitelik taşıyan konuyu onunla ilgisi bulunmayan ya da çok az ilgisi bulunan ek konularla dallandırıp budaklandırır... Birtakım küçük burjuva aydınların, ırkçı ve turancıların içyüzünü ortaya koymak ister... Doğrusu bunda büyük bir başarıya ulaşır."[3].

Romanda anlatılan ırkçı-turancı çevreden en sert tepki, kendisini çağrıştıran tiplemeden gocunan Nihal Atsız olur. Romandaki Nihat tipinin kendisi olduğunu söyleyerek Sabahattin Ali ile geçmişteki ilişkilerini de gündeme getirerek bütün hıncını ortaya döker ve cevap niteliğinde bir broşür yayımlar: *İçimizdeki Şeytanlar*.[4]

Irkçı çevrelerin temsilcileriyle ilgili bölümler roman içinde aslında çok fazla yer tutmamakla birlikte, bu çevreyi ve görüşlerini yansıtmak için yazılan konuşmalar ilginçtir. Aşağıya aktardığımız kısımlar romanda Nihat tarafından söylenmektedir:

"...birtakım mecmualar ve ufak tefek de olsa kitaplar neşrediyoruz... Gençlik bizimle beraber..."[5]

"...insanların zaaflarını mazur göstermeye taraftar değilim. Kuvvetli olmak her şeyin fevkindedir. Kuvvet her hareketi mazur gösterebilir. Acizlere acımak ise sersemliktir." (s.158)

"Dünyaya bizim gibi insanlar kendi kafalarında tasavvur ettikleri şekli vermeli ve koyun sürüsünden farkı olmıyan halk ise tâbi olmalıdır." (s.182)

"Hayatta kendine layık olan mevkii almak için her türlü çareye başvurmak meşrûdur. Modası geçmiş ahlâk kaidelerini unut!.." (s.186)

"İnsaniyet, hak, adalet gibi sözlere dayanarak gençliği zehirlemek isteyen cereyanlarla mücadeleye mecburuz." (s.184-5)

Gücü ve iktidarı mutlaklaştıran, ona tapan insana ve dünyaya bu çerçeveden bakarak yorumlayan faşist zihniyetin sergilendiği bu satırlar, aslında *İçimizdeki Şeytan*'da kötülüğün simgesi olarak verilmeseler tepki de çekmeyeceklerdir. Nitekim Nihal Atsız da romanda yansıtılan tiplerin özellikle *karakterleri* üzerinde durarak, turancıların ne kadar karakter sahibi insanlar olduğunu savunur. Romanda, onların ağzından aktarılan sözlere ilişkin olarak, yazdığı broşürün hiçbir yerinde tek satır karşı çıkmaz. Üstelik 1941 yılında yazdığı bir makalede açıktan açığa faşizmi savunur:

"Faşizm, komünizmin taşkın ve gayrı ahlâkî hareketlerinin aksülâmelidir. Milliyeti inkâr eden, milletleri yıkmak için geleneğe ve mukaddesata düşmanlık güden komünizme karşı millî varlıklarını korumak istiyen milletlerin başvurdukları devadır. Hürriyetin, anarşinin, komünizmin doğurduğu düzensizliklere karşı başvurulan disiplin yoludur."

"Millî ülkü ve millî gururla yoğurulan ve geçmişteki hakları arıyan faşizm savaşmak mecburiyetindedir. Bu onun için suç sayılamaz."

"Faşizmin, hayatta esas halin savaş olduğunu iddia etmesi biyoloji bakımından doğrudur. Bunu açık olarak ilan etmesini ya toyluğuna veya mertliğine vermelidir."[6]

Nihal Atsız, *İçimizdeki Şeytanlar*'ı galiz küfürlerle noktalarken, Sabahattin Ali'yi ilkin tehdit eder: "Haddini bilmezsen durumun bir hastanın durumu olmaktan çıkar. O zaman da bizimle her şekilde çarpışmayı göze almalısın." Ardından da "Süngü ya da kılıçla" dövüşmeye çağırır.

Sabahattin Ali'nin kendisine yöneltilen hakaretleri yanıtlamaması ile olay bir süre kapanır gibi olur. Bu durumda, faşizmin savaşta kazandığı başarılarla Türkiye'de yükselen zafer çığlıklarının da etkisi olduğu açıktır. Başbakan Şükrü Saraçoğlu'nun TBMM'de yaptığı konuşmada turancılara arka çıkması da cesaretlerini artıran bir etkendir.

1943 yılında F.Erkmen imzasıyla yayımlanan *En Büyük Tehlike* başlıklı broşür *Tan* gazetesinde yayımlanıp bir antifaşist kampanya başlatılınca, *İçimizdeki Şeytan*'ı da kapsayan yoğun bir karşı saldırı yeniden yükseltilir. Bu kez ırkçı Reha Oğuz Türkkan'ın da katıldığı[7] saldırılara Sabahattin Ali yine karşılık vermez.

Karşı kampanyanın bir parçası olarak Nihal Atsız'ın *Orhun* dergisinin Mart ve Nisan 1944 tarihli sayılarında Başbakan Saraçoğlu'na Sabahattin Ali ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'i şikayet eden "açık mektup"ları olayları hızlandırır. Bakanlık Nihal Atsız'ı öğretmenlik görevinden açığa alır. Ardından da Sabahattin Ali, Atsız'ı mahkemeye verir.

İlk duruşmanın yapılacağı 26 Nisan 1944'de "gençler"in gösterdiği olağanüstü ilgi, davanın bir hakaret davası olmaktan siyasi bir davaya dönüştürüleceğinin ilk izleridir. 3 Mayıs 1944 tarihine kararlaştırılan ikinci duruşma ise günümüze dek gelen ve süregiden "3 Mayıs Türkçülük Günü" olarak anılan bir gövde gösterisine dönüşür. Mahkeme salonuna dolan ırkçılar "kahrolsun komünistler" diye bağrışarak davayı engellemeye çalışırlar.

Yargılamalar sonucu Nihal Atsız'ın 6 ay hapis ve 100 lira para cezasına çarptırılması kesinleşirken kısa bir süre sonra daha geniş çaplı bir tutuklama da başlayacaktır.

Sabahattin Ali-Nihal Atsız davası, edebiyat kavgası boyutlarından taşırılan bu yanıyla bir politik hesaplaşmaya böylece dönüştürülmüş, gerek dava süresince ve gerek dava sonrasında uygulanan şiddet, bundan sonraki olayların da (*Tan* gazete ve matbaasının tahribi vd.) bir başlangıç örneği olmuştur. □

---

1. Sabiha Sertel, *Roman Gibi*. s. 131. Cem Yayınevi, İst. 1978.
2. Roman önce *Ulus* gazetesinde 3.4.1939-29.6.1939 tarihleri arasında kesintisiz olarak tefrika edilir.
3. Asım Bezirci, *Sabahattin Ali* s. 178 Gözlem Yay. İst. 1979.
4. Nihal Atsız, *İçimizdeki Şeytanlar*. Aylı Kurt Yay. İst. 1940.
5. Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*. Cem Yayınevi, İst. 1982.
6. Nihal Atsız, *Üç Rejim*. Aylı Kurt Yay. İst. 1943. *En Sinsi Tehlike* içinde, s. 40-44.
7. R.Oğuz Türkkan, *Kızıl Faaliyet*. İstanbul, 1943.

TERSİNE AKAN SULAR:

Çağlar Boyunca Ünlü Davalar ve Savunmalardan Seçmeler

Dreyfus Davası

Necati Güngör

Yıl, 1894... Adli bir facianın fırtınalar yarattığı ülke: Fransa!.. Ve Yahudi kökenli bir Fransız yurttaşının adaletsiz bir mahkemenin hukuk dışı kararıyla adeta kurban edilmesine göz yummayan gerçek bir gazeteci, yazar EMILE ZOLA... Siyaset adamlarının, elde ettikleri yerleri korumak için yol açtıkları rezaletler, çevirdikleri entrikalar... Ve düzmece şen'i mahkemeler... İşte Dreyfus Olayı!

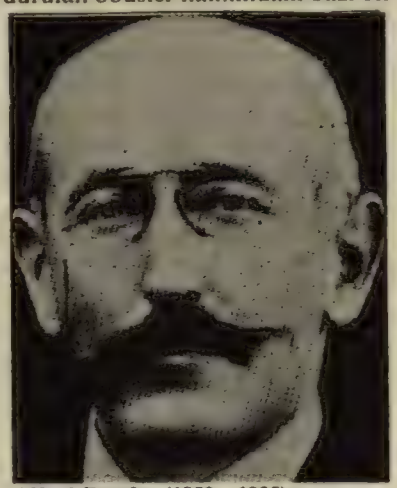
1890 YILLARINDA FRANSA...

1890'ların Fransa'sında yoğun ve şaşırtıcı bir casusluk havası esiyordu. O sıralarda savaş silahlarında büyük değişiklikler yapıldığı için bütün devletler ordularının eline verdikleri silahları gizliyor ve komşu devletlerin de bu konuda yapmış olduğu yenilikleri öğrenmeye çalışıyorlardı. Özellikle toplar üzerindeki değişiklikler, o çağdaki ülkeleri yakından ilgilendiriyordu.

Fransa ise, o yıllarda 1870 savaşının acılarını yaşamaktaydı hâlâ... O savaş sırasında Almanya'ya yenilmiş, İmparator 3. Napoleon'un Sedan'da Almanlar'a teslim olduğunu, Alman ordularının Paris'e girdiğini görmüş, sonunda Alsace Loraine'i Almanya'ya bırakmak zorunda kalmıştı Fransa.

Bütün Fransızlar bu yenilginin acısını çıkarmayı, yitirilen toprakları yeniden anavatana katmayı düşünüyor, gençlik ve özellikle ordu kesimi bu duygularla besleniyordu. Bu psikoloji içinde en büyük düşman olarak Almanlar'ı görüyor; onların, kendi ulusal savunma hareketlerini çok yakından izlediklerine inanıyorlardı. Almanlar'ın bu yolda ajanlar kullandıkları, bol para harcayarak askeri sırlar elde etmeye çalıştıkları kanısı, halk arasına kadar yayılmıştı. Bu kanıyı doğrulayacak kimi olaylar da olmuyor değildi:

1890 yılının Ağustos ayında, Fransız Harbiye Nezareti Topçu Fen Dairesi'nde kütüphanecilik yapan Boutonnet adlı bir memur, melimitle doldurulan obüsler hakkındaki bazı bilgileri Almanlar'a satmıştı.



Alfred Dreyfus (1859 - 1935).

Olay ortaya çıkar çıkmaz, Alman Büyükelçisi Prens Münster, Fransız Hariciye Nezareti'ne resmen başvurarak, yakalanan casusun Sefarethane ile bir ilgisinin olmadığını bildirmişti. Sonradan, Boutonnet'nin ateşemiliter Huene hesabına çalıştığı ortaya çıkınca, bu olay, Alman Sefareti'nin resmi açıklamalarına bile güvenilemeyeceği kanısını güçlendirdi. Olaydan sonra, Almanlar hesabına çalışan, Üsteğmen Bonnet, Yüzbaşı Gullot, Havai Fişekçi Thomas ve Robin, obüsün deney raporlarını satmış olan Bahriye Nezareti memurlarından Grenier yakalandılar ve ağır cezalara çarptırıldılar.

Bunlar o yıllarda ortaya çıkan casusluk olaylarının yalnızca birkaçı.

Fransız karşı-casusluk örgütü de Alman Sefarethanesi'ni çok sıkı biçimde denetim altında tutuyordu. Buraya yerleştirilmiş olan Bastian adlı oda hizmetçisi bir kadın, temizlik ve ısıtma işleriyle ilgilendiği için ateşemiliterlerin odalarına rahatlıkla giriyor ve kâğıt sepetine atılan tüm kâğıtları topluyor, sonra da gizli servise mensup subaylardan birine ulaştırıyordu. Bastian'ın getirdiği yırtık kâğıt parçaları birbirine eklenerek inceleniyor, bunlardan gizli bilgiler elde edilmeye çalışılıyordu. Fransız gizli örgütü, Bastian'dan başka, Sefarethane kapıcısını da bu tür işlerde kullanıyordu. Onun görevi de, gelen mektupları aşırmaktı.

Dreyfus Olayı da, işte böylece aşırılmış bir mektupla ortaya çıktı. Bu Alman ateşemiliteri Yarbay S.Koppen'e gönderilmiş bir mektuptu. Koppen, Berlin'de izinde bulunuyordu bu sıra. Mektubu çalan kapıcı, onu Albay Sandherr'e ulaştırdı. İmzasız bir mektuptu bu; kimi askeri bilgileri içeriyordu. Bu bilgiler önemli sırlar olmamasına karşın, Genelkurmay içinde, S.Koppen'e bağlı olarak çalışan bir casusun varlığını kanıtlıyordu açıkça. Önemli olan buydu. Ama bu haini ele geçirmek kolay olmadı... Araştırmalar sonuçsuz kaldı.

Sorun, Genelkurmay Başkanı Boisdeffre'ye götürüldü. Yapılan toplantının sonunda araştırmanın derinleştirilmesine karar verildi. Araştırma görevini de, Binbaşı Du Paty de Clam yürütecekti. Bu Piyade Binbaşısı, Genelkurmay Başkanı'nın oldukça güvendiği bir danışmanıydı.

Du Paty de Clam'ın kanısına göre, mektupta topçulukla ilgili bilgiler bulunması dolayısıyla, aranılan kişi, topçu kurmay subaylar arasında olmalıydı.

YÜZBAŞI ALFRED DREYFUS

O sırada Genelkurmayda19 topçu kurmay subay vardı...

Mektubun fotokopisi gizlice dolaştırıldı şubelerde; ama on dokuz subaydan hiçbirinin elyazısı uymuyordu mektuptaki yazıya. Yalnız dördüncü şubede çalışan bir Yüzbaşının yazısı ile bir benzerlik göze çarpıyordu. Ve o Yüzbaşının adı, Alfred Dreyfus'tu...

Du Paty de Clam'ın kuşkularını üzerine çeken 1859 doğumlu Dreyfus,bir Yahudi ailesinin çocuğuydu. Ailesi, şimdi Almanlar'ın elinde bulunan Alsace'de oturuyor; Dreyfus da ailesini görmek için ara sıra o bölgeye gidip geliyordu.

Dreyfus'un, Genelkurmay'da yaptığı iş, gizli sırları elde edebilecek bir iş değildi. Aslında 4. Şube'de hiçbir subayın ciddi bir işi yoktu; kuramsal olarak asker yığma ve taşıma planı görülüyordu.

Kişi olarak da içedönük, alçakgönüllü, üstlerine saygılı, orduya bağlı,mesleğinde başarılı biriydi Dreyfus.

Hem eşinin hem de kendi ailesinin maddi durumu olağanüstü iyiydi. Buna karşın sade bir yaşantı sürdürüyordu Dreyfus. Ama o, Genelkurmayın Yahudi kökenli tek subayıydı!

Söz konusu mektubun ele geçtiği günlerde, Fransa'nın gerici çevrelerince körüklenen ve bir kısım basın organlarınca öncülük edilen bir Yahudi düşmanlığı egemendi ortalığa. Genelkurmay da yayınlar aracılığıyla sürdürülen bu düşmanlık rüzgârının etkisinde kalıyordu. Olayı araştırmakla görevli Du Paty de Clam, Albay Sandherr,Yüzbaşı Henry ordu içinde Yahudi aleyhtarlığının öncüleri olarak biliniyorlardı.

Du Paty de Clam, Albay Dreyfus'u hafiyelerle izletmeye başladı. Görebileceği yerlere, askeri sırları içeren belgeler konuldu. Sonuç alınamadı. Ama onun bir Yahudi olması, Fransa'ya ihanet edeceği kuşkularını artırıyordu. Ve aleyhinde hiçbir delil elde edilemeyen Dreyfus, farkında olmadan çevresindeki arkadaşlarının nefret duygularını üstüne çekmişti; herkes iyice kuşkulanır olmuştu ondan.

Du Paty de Clam elindeki delili güçlendirmek için, ele geçirilen mektupla Dreyfus'un yazısını uzmanlara gönderdi.

Siyasal ortam da Dreyfus Olayı'yla çalkalanmaya başlamıştı bu arada. Bu konuyla ilgili yapılan bir toplantıda, Dışişleri Bakanı, casusun peşine düşmekle birlikte, Fransa'nın çıkarı gereği olayı kapatmak düşüncesini atmıştı ortaya. General Mercier ise, aleyhteki delillerin çok zayıf olmasına karşın siyasi itibarını kurtarmak için olayı tantanalı bir biçimde ortaya çıkarmak istiyordu. Çünkü o günler içinde parlamentoda eleştirilere uğruyor, basında "karışıklıkların örgütçüsü" olarak niteleniyordu. İşte bu nedenlerden ötürü kararını mahkemeden çok önce vermişti general. Paris gazetelerinin birine verdiği bir demeçte şöyle diyordu:

"Kuşkusuz bir suçlu var bu olayda. Bu suçlu ya benim, ya da o. Ben olmayacağıma göre, suçlu Dreyfus'tur!.."

Yakalanan mektupla Dreyfus'un elyazısını inceleyen Fransa Bankası'nın yazı uzmanı Gobert ise, "Suç konusu olan mektup, kuşkulanılan kişiden başkası tarafından yazılmış olmalıdır" biçimindeki raporunu Harbiye Nezareti'ne göndermişti.

Bu rapor, Dreyfus aleyhindeki biricik delili böylece çürütmüş oluyordu. Ancak Gobert'in raporu ile yetinilmedi. Başka uzmanların da bilgisine başvurularak, ortaya birbiriyle çelişik çeşitli kanıtlar çıkartıldı. Bunların kimisi mektubu Dreyfus'un yazmış olabileceğini belirtiyor; kimileri ise, Gobert'i doğruluyordu.

Eldeki biricik delilin bile tam olarak Dreyfus'la ilintisi, bağlantısı kurulamamışken, ileride belki suçluluğu kanıtlanır umuduyla, Dreyfus gizlice tutuklandı. Rezalet ortaya çıkmasın diye de, hapishane kayıtlarına geçirilmedi Dreyfus'un adı. Hapishane hücresindeki masanın üzerine bir tabanca koymayı da ihmal etmemişlerdi bu arada; belki Dreyfus intihar eder, bu olay da böylece kapanırdı!..

Dreyfus'un tutuklanmasının ardından evine giden Du Paty de Clam, iki saat süren bir arama yaptı orada. Hiçbir şey bulamayınca, "Dreyfus'un gerekli önlemleri alarak bütün suç kanıtlarını başarıyla ortadan kaldırdığına" dair bir tutanak düzenledi. Ayrıca Du Paty de Clam gece yarıları, Dreyfus'un hücresine baskınlar düzenlemeye başladı. Uyku sırasında yüzüne keskin ışık tutarak uyandırdı ve suçunu itirafa zorladı. Ama Dreyfus hâlâ "suç" diye kendisine yüklenen şeyin ne olduğunu bilmiyordu. Söylenmiyordu... türlü biçimlerde elyazısı alınıyordu: Dreyfus oturarak, yatarak, ayakta, sağ elle, sol elle, eldiven giyerek, ince ya da kalın uçlu kalemler kullanarak yazılar yazıyor; fakat hiçbiri, mektuptaki yazıyı tutmuyordu!

Dreyfus artık çok perişandı... Delirme belirtileri göstermeye başladı. Hapishane yönetmeni, kendisine verilen kesin buyruğa karşın durumu hem Harbiye Nazırına, hem de Paris Komutanlığı'na bildirdi.

Bu başvuru, Du Paty de Clam'ın araştırmalarını sonuçlandırması düşüncesini güçlendirdi ve ancak o zaman Dreyfus hangi suçla tutuklandığı bildirildi. Elde edilen mektubun fotokopisi kendisine gösterildi.

Du Paty de Clam eldeki delillerin Dreyfus'u mahkûm etmeye, hatta suçlandırmaya bile yetmeyeceği kanısına vardı. Ve Dreyfus'un karısına bir mektup yazarak, kocasının yakında salıverileceğini ona bildirdi.

Bu durum, ordu içindeki Yahudi düşmanlarını sevindirmedi kuşkusuz. Araştırmanın bu biçimde sonuçlandırılması, gönüllerine göre değildi. Bu işi açığa vurmak gerekiyordu artık. Çünkü bugüne kadarki gizlilik, Yahudilerin işine yaramış olabilirdi! Bunun için de araya Yahudi düşmanı sağcı basın girdi hemen... Fransa'nın yüksek çıkarlarını gözeterek, olayı yetkililere yöneltilmiş sorular biçiminde kamuoyuna duyurdular. Hükümetin resmi haber ajansı ise, yabancılarca büyük önemi olmayan bazı bilgileri çaldığından kuşku duyu-

lan bir subayın geçici olarak tutuklandığını açıklamak zorunda kaldı. Bunun üzerine sağ basın çılgına dönmüştü! Demek işi hafif göstererek kapatmak istiyorlardı. Bu gazetelerden *La Libre Parole* adını taşıyan, işi şirretlik derecesine vardırarak şöyle yazıyordu: "Yüzbaşı Dreyfus, on beş günden beri tutuklanmış olduğu halde bunun hâlâ gizli tutulmasının nedeni, hainin Yahudi olmasından başka bir şey değildir. Yahudiler olayı gizleyerek zaman kazanmak ve Dreyfus'u kaçırmak istiyorlar..."

Kimi zaman, namussuzların sesi namuslunun sesinden daha yüksek çıkmış, haklı olanı bastırmıştır!..

Fransa'da, Dreyfus Olayı'nda da böyle olmuş bu, sağ basının şirretliğinden, saçtığı çirkeften korkan yetkililer, eldeki kanıtların çürüklüğüne karşın Dreyfus'u mahkemeye teslim etmeye karar vermişlerdi. Hükümet sorumluluktan sıyrılmış, Harbiye Nazırı General Mercier ise, günün kahramanı ilan edilmişti gerici basın tarafından. Oysa daha önceleri, Mercier'e şiddetli saldırılarda bulunanlar da yine o gazetelerdi...

DREYFUS YARGILANIYOR

Dreyfus, mahkeme önüne çıkınca suçsuzluğunu kanıtlayarak aklanacağı düşünü yaşıyordu içeride.

O yıllardaki Fransa'nın üst düzeydeki yöneticileri, örneğin Cumhurbaşkanı, mahkemenin sorunu inceden inceye araştıracağı, eğer suçsuzsa Dreyfus'u aklayacağı umudundaydı. Mahkemenin, askerlerden oluşmuş olsa bile, suçsuz bir kişiyi ağır cezaya çarptıracağı kimsenin aklına gelmiyordu... Oysa, İstihbarat Servisi, Genelkurmay, General Mercier, Dreyfus'un mutlaka ağır bir cezaya çarptırılmasını istedikleri için, bu sonucu sağlayacak tüm önlemleri almışlardı!

19 Aralık 1894 tarihinde Dreyfus'un mahkemesi başladı. Bu tarihten önce, mahkemenin gizli mi açık mı olacağı konusunda bir tartışma çıktı ortaya... Kuşkusuz mahkemenin açık olarak yapılmasında yararlar vardı. Çünkü böylece, dayanılan suç kanıtının çürüklüğü sergilenecek, "kati deliller"den söz eden Mercier'in ve onunla beraber Genelkurmay'ın, İstihbarat Servisi'nin ipliği pazara çıkacaktı!.. Ama sağ basın burada da kendini gösterdi; Fransa'nın dış dünyaya karşı durumunun zedelenmemesi gerektiğini, mahkemenin açık olmasının Yahudiler'in işine yarayacağını, Avrupa'nın tanıklığı ile Fransa'nın yargıç makamında bulunduğunu, dolayısı ile bunun, sonucu etkileyebileceğini yazıp durdular... Ve mahkeme bu yazıların tozu dumanı arasında başlamış oldu. Bir başka deyişle, aylardan beri hazırlanan trajikomik oyunun perdeleri açılmış oldu.

Ve daha ilk duruşmada, iyi bir hukukçu başarılı bir avukat olan Demange, Başkan Maurel ile Savcı Brisset'e karşı çetin bir kavgaya girdi. Savcı ilk sözü alarak, mahkemenin

Dreyfus'un rütbelerinin sökülmesini temsil eden bir gravür.

gizli olmasını, başkanın "vatanperverlik" duygularından "talep" etti. Avukat Demange böyle bir isteğin geleceğini önceden kestirdiği için görüşlerini yazılı biçimde hazırlamıştı. Ama, Başkan Maurel'in, rolü gereği, tüm mahkeme boyunca aralıksız olarak sürdüreceği engellemelerinden ilkiyle karşılaştı. Mahkemenin gizli yapılması, yasaların koymuş olduğu koşullar yoktu ortada. Buna karşılık Harp Divanı Kurulu, mahkemenin gizli olarak yapılmasına karar verdi.

Salon boşaltılınca, sorgu yargıcının düzenlediği "lüzumu muhakeme kararı"na geçildi. Kararnamede, Dreyfus aleyhindeki deliller iki bölüme ayrılıyordu: 1- Maddi deliller, 2- Manevi deliller. Ve tabii, manevi diye nitelenen "indi" delillere daha bir önem ve ağırlık tanımıyordu.

Sorgu yargıcı dinlediği tanıkların açıklamalarına dayanarak, Yüzbaşı Dreyfus'un her şeyi öğrenmek isteyen bir kişi olduğunu saptamıştı. Manevi delillerden biri buydu. Bir başkası, Dreyfus'un kendisine sorulan sorulara güçlükle karşılık vermesi. Yine bir başkası, Dreyfus'un kadınlarla olan ilişkisi... Evlenmeden önce çeşitli kadınlarla ilişki kurmuş olan Dreyfus, evlendikten sonra da bu "sefih" yaşantıyı sürdürmüştü. "1893 yılında bir gün, Bayan V. ile sokakta görüştüğünü; 1894'te Bayan Z. ile tanıştığını..." Sonra Dreyfus öğrencilik yıllarında bir hocasının verdiği düşük nota itiraz etmişti. Oysa not gizli veriliyordu. Dreyfus bu gizli verilen notu nasıl öğrenmişti? Demek ki, eskiden beri gizli şeyleri öğrenmeye eğilimli biriydi!.. Ayrıca Alman işgali altındaki Alsace'da oturan ailesini ziyarete giden Dreyfus'a Almanlar neden bir zorluk çıkarmıyorlardı?

Avukat Demange, lüzumu muhakeme kararındaki delilleri kolayca çürüteceğine inanıyordu. Ama Genelkurmay, gerekli bütün önlemleri almıştı. Kamuoyu önünde ordunun onuruna sürülen bu lekeyi temizleyerek, itibarını kurtaracaklardı! Bunun için de bütün görev Albay Maurel'e düşüyordu: Usta bir avukat olan Demange'ı ezecek, önemsiz delillere üstün bir değer tanıyacak, savunmanın gösterdiği tanıkları dinlemeyecek ya da susturacaktı... Kısacası Harp Divanı'nın başı, adalet adına hareket ederek, istenilen kelleyi, üstlerine sunacaktı!..

Savcının gösterdiği tanıklar arasında ise şu kişiler yer alıyordu: Genel Kurmay Başkanı Boidsdeffre, General Gons, Du Paty de Clam, İstihbarat Dairesi'nden binbaşı Henry, Dreyfus'un amirleri... Bunların toplamı 29 ediyordu. Bunların hepsi de dinlendi. Hepsi de, delil getirmekten çok, kişisel kanılarıyla duygularını açıkladılar mahkeme önünde. En uzun konuşan binbaşı Henry, iki yıldan beri Dreyfus'un hiyanetini bildiğini ve izlediğini söyledi. Ama bu anlattıkları, lüzumu mahkeme kararı ile uyumlu değildi, çünkü özellikle İstihbarat Servisi'nin elinde bulunan bilgilere göre, hazırlık tahkikatını yapan Du Paty de Clam, hiç söz etmemişti Henry'nin ileri sürdüğü şeylerden...

Psst dergisinde yayımlanan Dreyfus karşıtı bir karikatür. "Yahudi Fransa'nın cesedi üzerine basarak iktidara geldi." (1899)

Ancak kararı çok önceden belli olan Harp Divanı, bu çelişkinin üzerine gitmedi ve bu konuda hiçbir soru sormadı. Zaten öteki tanıkların anlattıkları da Dreyfus'u mahkûm etmeye yetmediği gibi, lehinde bile sayılırdı kimileri. Bu arada ortaya çıkan çelişkiyi gidermek için tanık Henry yeniden söz istedi mahkemeden, mahkeme usulü kurallarına aykırıydı bu istek. Avukat itiraz etti; Divan, haklı itiraza rağmen usul kuralını bozarak tanığa söz verdi. Ve Henry'ye:

—Dreyfus'un ihanet ettiğini nereden haber aldınız? diye soruldu. Henry:

—Saygıdeğer bir zat haber verdi.

Avukat Demange kaçırmadı bunu:

—Bu saygıdeğer dediğiniz zat kimdir?

Binbaşı Henry eliyle şapkasına vurdu ve:

—Bir istihbarat subayının kafasındaki sırlardan, şapkası bile haberdar olmamalıdır, dedi.

Mahkeme, bu esrarlı yanıtı da açmaya gerek görmedi elbet.

Sıra bilirkişilere gelmişti. Suçun tek maddi delili olan mektup, beş uzmana incelettirilmişti. Bunlardan ikisi, kesinlikle, Dreyfus'un söz konusu mektubu yazmadığı kanısındaydı. O zamanki Fransa Cumhurbaşkanının tımarhane kaçkınına benzettiği Doktor Bertillon ise, tam bir gün süren bir açıklama yaptı yazı üstüne. Bu açıklamalardan sıkılan Bertillon'un amiri Paris Polis Müdürü, kendini dışarı atarak orada bekleyen gazetecilere: "Dreyfus mutlaka beraat eder," diye kanısını belirtmişti. Oysa birçok iyiniyetli insan gibi o da yanılıyordu...

Bir kez, Divan Başkanı Maurel, savunmaya göz açtırmamıştı; mahkeme boyunca, avukatın soru sormasını, görüş bildirmesini yasakladığı gibi, mahkemenin gidişini aksattığı için tutuklamakla tehdit etti avukatı. Paris'in ünlü avukatlarından olan Demange, karşısında yasaya ve usul kurallarına saygılı yargıçlar görmeye alışkın olduğu için, Harp Divanı'ndaki durum onu şaşırtmıştı.

Demange, bu mahkemenin oyuncak olduğunu anlamıştı... Mahkeme, kamuoyuna karşı gösteriden ibaret bir oyundu! Ama yine de kendisine düşen görevi başarıyla yerine getirerek, ününe yaraşır bir savunma yaptı; ortaya atılan kanıtları, tanık diye gösterdiği kişilerin iddialarını, birer birer çürüttü. Bertillon'un ileri sürdüğü düşünceleri reddetti.

Mahkeme Kurulu, Demange'in savunması karşısında tereddüt içinde kaldı.

22 Aralık 1894 günü Divan müzakereye çekildi.

General Mercier ise telaşlanmıştı: Dreyfus mahkûm edilemezse, kendisi suçlu olacaktı. Du Paty de Clam aracılığıyla, Divan Başkanı Maurel'e bir zarf gönderdi. Divan üyeleri kararsızlık içindeydi hâlâ. Gönderilen zarfta, üyelerin kararsızlığını gidermek için birtakım sözde kanıtlar vardı. Bunların bazısı, Albay Maurel tarafından üyelere gösterildi. Bir tanesi gösterilmedi. Çünkü o "belge"de yabancı bir devletin adı geçiyordu,bu nedenle dosyada yer almamıştı; Fransa'nın yüksek çıkarları, o yabancı devletin adının açıklanmamasını gerektiriyordu... Eğer üyeler inanmıyorlarsa, üzerinde "çok gizli" yazılı bu zarfı da açarak onlara gösterebilirdi Albay Maurel. Eğer vicdanlarında Dreyfus'un casusluk suçu işlediğine ilişkin bir kanı uyandıysa, son zarfı açmaya gerek yoktu.

Harp Divanı üyeleri, "çok gizli" zarfın açılmasına gerek görmediler.

Ve Dreyfus, Fransız Ceza Yasasının 76. maddesine göre önce idam cezasına çarptırıldı; sonra siyasal suçlarda idam kaldırıldığı için, bir başka madde uyarınca, Fransa toprağı dışında bir yerde ömür boyu hapse mahkûm edildi! Mahkûmiyet yeri Şeytan Adası'ydı.

FRANSA ÇALKALANIYOR!..

Dreyfus'un mahkûmiyeti, sağ partilerin desteği ile ayakta duran hükümetin düşmemesi için, sağdan gelen bu desteğin sürdürülmesi amacını güdüyordu. Dreyfus'un haksız yere mahkûm edilmesine rağmen hükümet çöktü... Kabine ve dolayısıyla Harbiye Nazırı değişti. Bu arada, İstihbarat Servisi'nin başına, Dreyfus'un hocalarından Yarbay Picquart getirildi.

İşte her şey, biraz da rastlantıların yardımıyla, her şey Yarbay Picquart'ın İstihbarat Servisi'nin başına geçmesinden sonra gelişti, büyüdü. Fransa'yı aylar ve yıllar boyu sarsalayacak boyutlara erişti.

Picquart, Alman Sefarethanesi'nde casusları aracılığıyla ikinci bir mektup elde etti. Bu mektup 1894'teki davaya konu olan belgenin

sahibine, Yüzbaşı Esterhezy'e aitti. Yazıları karşılaştıran Picquart, uzmanlara da inceletti; Esterhezy'nin peşine düştü, casusluğunu kanıtlayan sağlam belgeler ortaya çıkardı ve konuyu amirlerine açtı. Ancak, Dreyfus'u kendi kahramanlıkları aşkına bile bile kurban etmiş olan "şerefli ordunun yüksek komuta heyeti" geçmişteki rezaletlerini örtmek uğruna, casus Esterhezy'nin koruyucusu kesildi.

Olaylar baş döndürücü bir karmaşıklık içinde hızla gelişti.

Konu, defalarca Meclis'e getirildi, tartışıldı orda, Picquart, Tunus'a sürgün edildi. Dreyfus'un aleyhine tanıklık ederek amirlerinin isteğini yerine getiren Henry, yaptığı sahtekârlıklar ortaya çıkanca ölüme zorlandı ve canına kıydı. *Figaro* gazetesindeki yazıları yüzünden Zola da olaya bulaşmıştı, *Figaro*'nun yöneticileri rüşvet olarak Zola'yı dışarı attılar; bunun üzerine ünlü yazar kendi adına broşürler bastırarak olayın kamuoyu önünde yeniden tartışılmasını, konunun yeniden Devlet Başkanı'na kadar götürülmesini sağladı ve bu arada "şerefli ordunun yüksek komuta heyeti"nin şimşeklerini üzerine çekerek yargılanmasına, yurt dışına kaçmasına neden oldu. Hükümet değişti, bakanlar gitti, bakanlar geldi, Dreyfus Davası kapanmadı Fransa'da. İadei mahkeme talepleri reddedildi.

Kısacası bu davanın yarattığı buhran giderilemedi; eski yaranın kapanmasını hiçbir "yüksek yetkili" sağlayamadı; o yara, Fransa'nın iç dünyasında kanayıp durdu...

Kurulan yeni bir hükümet döneminde, artık bu beladan kurtulmak için Harbiye Nazırı'na, yeniden olayı araştırma görevi verildi. 1899'da yeniden Dreyfus mahkeme önüne çıktı. Tabii çökmüş, yaşlanmış, yarı bunamış bir durumda... Dreyfus mahkeme boyunca tek söz söyleyebildi: "Suçsuzum... Çocuklarım... Şerefim... Suçsuzum..." Aslında bunlar konuşma değil, sayıklamaydı... Ve mahkeme sonunda aklandı Dreyfus. Yarbay olarak yeniden orduya alındı. Ama artık o, yaşayan bir ölüydü!.. Ve Dreyfus'un katilleri, tarihin bataklıklarına taştan yürekleriyle çakılıp kaldılar öylecene... □

METİN DEMİRTAŞ

MİRABEAU KÖPRÜSÜNDEN GEÇERKEN

Mirabeau köprüsünden geçtim
Anarak Apollinaire'i
Yukarda kirli bir gökyüzü
Aşağıda algın alımlı Seine akıyordu

Bir dal kasımpatı bıraktım
Paul Celan'ın kendini attığı yere
Kınayamadım
Neye yarar kınasam da
Kaç şair gidip durdu
O uçurumun kıyısında

Bir acı aşılamamıştır
Bir sorun çıkmazda
Ve bir hasret
Kanatır ince bir yüreği
Yalanla da yaşanılmaz bu dünyada

Sarışın bir imge
Aralar anıları
Solgun bir anne yüzü
Erir mum gibi
Faşizmin temerküz kamplarında

—Karahindiba, Ukrayna ne kadar yeşil
Sarışın annemse dönmedi yuvasına—

Acı dinmez
Hasret eksilmez
Susar da türkülü bir yürek
Seine'nin serin sularında
Eyfel bunu bilmez

YARGI VE "YARGI"

Bir Suçlu Yaratmak

Nurcan Akça

Hücremin mazgalından
bakıyorum sessizce
Gökyüzü uzanıyor masmavi:
Oradan kuşlar uçuşuyor özgürce;
Bu hem üzüyor hem utandırıyor
beni.
(M.Y. Lermontov)

"Özgürlük" sözcüğü günlük yaşamımızda, çoğunlukla kavramsal soyutluğunun ötesine taşmadan kalır. Oysa biraz da; çalan zilin kapısını açabilmek, fırından ilk ekmeği alabilmek, bakkalda sabah gazetelerine şöyle bir göz atabilmek, sokakta kimlik gösterme zorunluluğu duymadan yürüyebilmektir. Kısacası vazgeçmek zorunda bırakılmaksızın farkına varamadığımız, yaşamımızın en dirimsel yanıdır. Bu nedenle özgürlüklerimizin kısıtlanması ya da ortadan kaldırılması ulusal ve uluslararası sözleşmelerde / yasalarda çok sıkı kayıtlara bağlanmıştır. Böylece siyasi erkin bireylere yönelik keyfilikleri önlenmek istenmiştir.

★ ★ ★

Türkiye'de 12 Eylül sonrasında yoğunlaşan insan haklarına ve özgürlüklerine en dolaysız ve pervasız saldırılardan birini yaşıyan Osman Sönmez 26.9.1980 tarihinde gözaltına alındığında 19 yaşındaydı. Bursa Yabancı Diller Yüksek Okulu birinci sınıf öğrencisiydi. Donanma ve Sıkıyönetim Komutanlığı Gölcük Askeri Savcılığı'nın 26.1.1981 tarihli 1980/81 Esas, 1981/33 Karar sayılı iddianamesi Osman Sönmez'i:

"...silahlı cemiyet ve çete teşkil (edip).. böyle bir çetede amirliği ve kumandayı ve hususi bir vazifeyi.." üstlenmekle suçluyordu.

İddiayı destekleyen tek kanıt sanığın, amcası Ahmet Sönmez'in evinde bulunduğu gece, polisler tarafından yapılan arama esnasında ele geçirilen tabancalardı. Sanık 23.10.1980 tarihinde bu nedenle tutuklandı.

Yargılamaya Donanma ve Sıkıyönetim Komutanlığı Gölcük Askeri Mahkemesi'nin 1981/50 Esas sayılı dosyası ile başlandı. 17.4.1981 tarihinde —daha sonra iddiaya ilişkin hiçbir delil elde edilemediği gerekçesi ile BERAAT edeceği bu davadan— tahliye edildi Osman Sönmez.

Tahliye kararı tüm tutuklular için özgürlüğe dokunmaktır. Ama Osman Sönmez için böyle olmadı. Çünkü, 7.4.1981 tarihinde hakkında yeni bir tutuklama kararı alınmıştı. Bu kez Donanma ve Sıkıyönetim Komutanlığı Gölcük Askeri Mahkemesi'nin 1981/207 Esas sayılı Gölcük Dev-Sol davası olarak adlandırılan davada:

"...Türkiye Cumhuriyeti Teşkilatı Esasiye Kanununun tamamını veya bir kısmını tağyir veya tebdil veya ilgaya ve bu kanun ile teşekkül etmiş olan Büyük Millet Meclisini iskata veya vazifesini yapmaktan men'e cebren teşebbüs eden.."
örgüte üye olmakla suçlanıyordu.

Suçlamanın dayanağı;

1) 9.9.1980 tarihinde Yılmaz Geyik, Hüseyin Kahraman'la birlikte Gemlik Limanı bölgesinde Dev-Sol ibareli pankart asmak,

2) 3.10.1980 tarihinde Ali Osman Köse ile birlikte Osmanlı Bankası'na bomba konulması.

3) 10.10.1980 tarihinde İş Bankası şubesine bomba süsü verilmiş pankart asmak,

Bu eylemlerin tarihlerine şöyle bir göz atmak bile, son iki eylem tarihinde Osman Sönmez'in evvelce yapılan suçlama nedeni ile gözaltına alınmış olduğu tarihlere rastladığını anlamaya yeterliydi. Yine, herhangi bir hukukçunun şöyle bir gözatarak anlayabileceği bir başka gerçek, sadece bu dava da değil elbette, Türkiye Cumhuriyeti'nin bomba süsü verilmiş pankart asarak veya duvarlara yazı yazarak yıkılabilme olasılığının olasılık olmaktan öteye gidemeyeceğiydi. Ama sanık bu davadan bütün bunlara rağmen ancak 2.3.1983 tarihinde tahliye edildi; 19.4.1984 tarihinde 1984/87 sayılı karar ile 18 no.lu sanık Osman Sönmez bu davadaki tüm suçlarından da BERAAT etti.

Beraat etmesine, beraat etti fakat özgürlüğe dokunmak özlemli bir düş olarak kaldı.

Donanma ve Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi 10.6.1983 tarih 1983/65 Esas ve 1983/168 sayılı kararı ile Osman Sönmez'i 4 yıl 6 ay hapis, 2.000.-TL. ağır para cezasına mah-

kûm etmişti. Gerekçe: Özgürlüğünün gaspedildiği günlerden birinde, Kocaeli Cezaevi'nde ayaklanmaya katılmak...

Benzer günlerden birinde, aynı mahkeme 9.8.1983 tarih, 1983/37 Esas, 1983/356 Karar sayılı kararı ile 4 yıl hapis cezası daha verdi Osman Sönmez'e. Gerekçe: Kocaeli Cezaevi'nde ayaklanmaya katılmak... Her iki karar da sanığın itirazı üzerine yargıtayda incelendi ve onaylandı...

Kocaeli 1'nci Ağır Ceza Mahkemesi 5.4.1984 günlü kararı ile cezaları birleştirdi. Böylece toplam 8 yıl 6 ay hapis, 2.000.-TL. ağır para cezasına hükümlü oldu Osman Sönmez.

Çağdaş ceza hukukuna uygun yargılamaların yapıldığı her ülkede "haksız ve yersiz" tutuklamada geçen süreler için sanığa devlet tarafından özür dileme anlamında tazminat ödenmesi esasının benimsendiği bilinen bir gerçektir. Bilinmeyen veya bugüne dek görmediğimiz "haksız tutuklama süresi içinde" suçlu yaratmaktı... Herşey bu kadarla da bitmedi...

İnfaz Savcılığı Osman Sönmez'in şartlı olarak salıverileceği günü 12.4.1985 olarak belirlemişti. Ama 12 Eylül 1980 sonrasında artık sadece ekmek değil, özgürlük de aslanın ağzındaydı...

Ve Kocaeli Cezaevi'nden, Bursa E Tipi Cezaevi'ne nakledilen sanık hakkında cezaevi disiplin kurulu 15.4.1985 günlü toplantısında tutuklu bulunduğu sırada 5 defa, hükümlü bulunduğu sırada 4 defa hücre hapsi nevinden disiplin cezası almış olduğunu bu nedenle şartlı tahliye edilemeyeceğini bildirdi.

Osman Sönmez bu karara da itiraz etti. Savcılık dosyayı Nöbetçi Bursa 1 nci Ağır Ceza Mahkemesi'ne gönderdi. Mahkeme şartlı salıverilmeye ilişkin cezaevi komisyonunda verilen olumsuz kararlar aleyhine kanun yollarına başvurulamayacağına, bu nedenle itirazı incelemeye yetkili olmadığına karar verdi. Bu karar aleyhine Bilecik Ağır Ceza Mahkemesi'nde (Yetkili üst mahkeme) yapılan itirazı inceleme de, Bursa 1 nci Ağır Ceza Mahkemesi'nin kararının onanması ile sonuçlandı. Bunun üzerine son yasal yolu denedi Osman Sönmez; Yazılı Emir... Adalet Bakanlığı Ceza İşleri Genel Müdürlüğü dosyayı savcılığa, savcılık tekrar Bursa 1 nci Ağır Ceza Mahkemesi'ne gönderdi. Mahkeme 29.5.1985 günlü kararı ile Osman Sönmez'in şartlı tahliyeden yararlanamayacağına karar verdi. Tahliye tarihi 25.3.1989 olarak belirlendi.

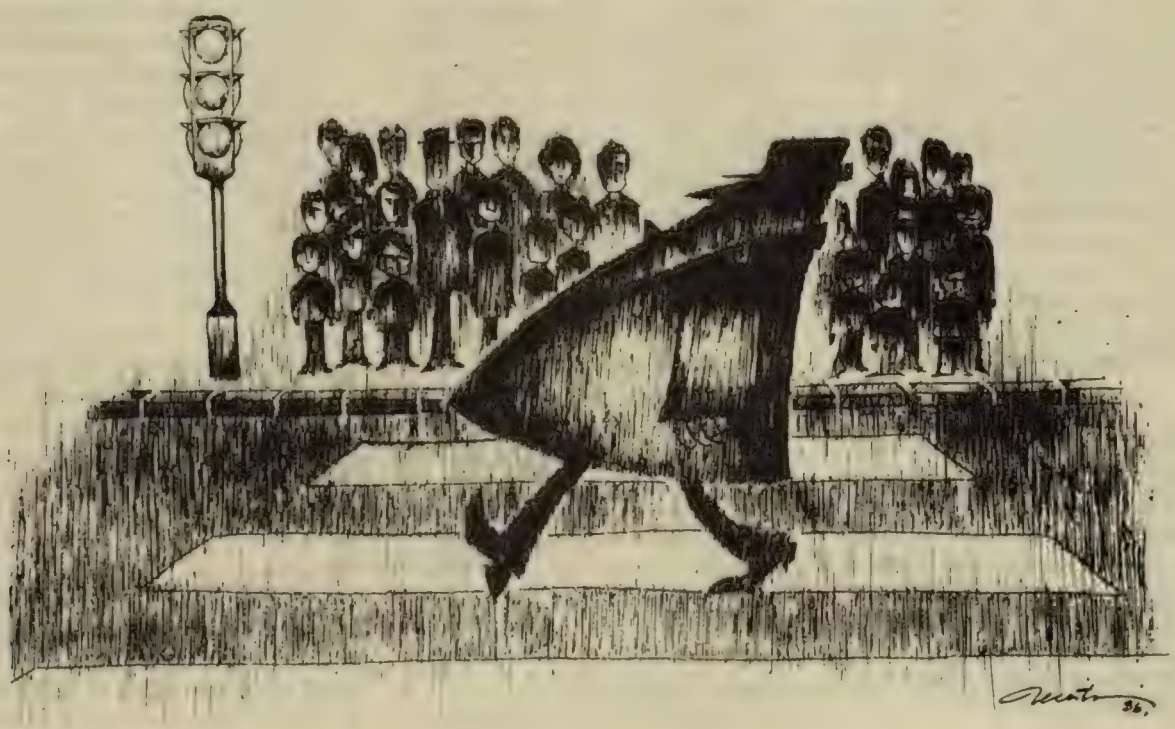
Tam da bu esnada, hiçbir soruna kesin ve hukuki bir çözümleme getirmeyen İnfaz İndirimi Yasası yeni *bir umut* getirdi. Eğer yasanın çıkışını takib eden 9 ay boyunca başkaca bir disiplin suçu işlemezse ve başkaca bir engel(!) çıkmazsa özgür olacak, Osman Sönmez. tutuklandığından yaklaşık 7 yıl sonra.

★ ★ ★

"Hükümlü Osman Sönmez'le ilgili yapılan tüm işlemler Yargı denetiminden geçirilmiş olup, yapılan işlemlerde Usul ve Yasaya aykırı yön bulunamamıştır" diyordu Bursa Cumhuriyet Savcılığı, Osman Sönmez'in ve ailesinin yapmış bulunduğu sayısız başvurulardan, cevap verme nezaketini(!) gösterdiği bir yazısında.

Oysa yasaya ve usule uygunluk ceza yargılamalarında, ilk soruşturma aşamasında başlayan bir olgudur. Yani özgürlüklerin haksız ve nedensiz kısıtlanmamasından başlayan bir olgudur.

Devlet bireylerin suç işlemesini hazırlayan bir mekanizma yaratıp, sonra cezalandırma kurumunu işletmeye başlıyorsa, hukuktan usulden ve yasadan bahsetmek olsa olsa abesle iştigaldir. □



Necati Abacı

Palme Cinayetindeki Karanlık Noktalar

Birgitta Gustafson

Çeviren:
Gürhan Uçkan

Olof Palme, geçen yıl 28 Şubat gecesi geç vakit Stockholm'ün göbeğinde sokakta vurularak öldürüldü. Olayın üzerinden bir yıl geçti ve katil hâlâ serbest dolaşıyor. Cinayetten sonra başlatılan av sırasında, polis ile savcılık arasında uzlaşmazlık doğdu, yerlerine yeni polisler ve savcılar getirildi. Cinayet araştırmaları özünde son derece yetersiz kaldı: İzlenmeyen ipuçları, sorulmayan sorular, alınmayan önlemlerle geçen bir yıl. Başbakan'ın öldürülmesinden geriye yalnız spekülasyonlar kalmış gibi görünüyor.

Daha baştan ters gitti işler. Başbakanın Sabbatsberg Hastanesi'ndeki cesedinin çevresinde toplanan bir avuç şaşkın polis, üslerinin toparlanarak emir vermesini beklediler. Söz konusu suikast öyle üst düzeydeydi ki, olağan güvenlik örgütü saf dışı bırakılıyordu. Belli ki böyle durumlar biraz vakit alıyordu. Komuta zincirinin işlemediği durumlar var.

Cinayet yerine ilk yetişen polislerin olay yerini halka kapatacak kadar sağduyusu yoktu.

Olof Palme, 28 Şubat cuma gecesi saat 23.21'de vuruldu.

Cumartesi sabahı bir TV-otobüsü, o gün bugündür belleğimize kazınmış olan kan gölünün hemen yanında durdu. Doğrudan yayın başladı. Halk olay yerine akın akın gelip çiçek koyuyordu. Cinayetin işlendiği noktanın çevresindeki küçük alan kapatılmıştı ama halk, karda ayak izleri olan yere de çiçek koyuyordu. Yani henüz hiçbir teknik araştırma başlatılmamıştı.

Daha geniş bir bölge ancak öğleden sonra halka kapatıldı. O zamana kadarsa, oradan geçen birisi bulduğu mermi çekirdeğini götürüp polise vermişti.

İşte en gerçek dışı olan şey bu başlangıçtı.

ALINMAYAN ÖNLEMLER

İnsan polisin işinden anlamayabilir. Araştırma yapmaktan da. Ne ki bir ülkenin başbakanının öldürüldüğü yere gelir de bir şey söyleme gereksinimi duyarsa edeceği ilk laf şu olurdu:

—Bütün bölgeyi kapatın. Ayak izlerinin ve diğer ipuçlarının yok olmasını engelleyin, kimlik kontrolü için kentin tüm çıkış yollarını kapatın.

Bu başlangıçtan iki sonuç çıkarılabilir: Ya ortada tümüyle yetersiz ve düzensiz bir polis örgütü vardır; ya da emir verme —ya da vermeme— mekanizmasından yeterli önlem alınması istenmemiştir.

Basın ve kamuoyunca şaşkınlıkla karşılanan ikinci "önlem almama" olayı, katili büyük bir olasılıkla görmüş olan baş tanık Lisbeth Palme'nin dinlenmesinin sonraya bırakılması oldu. Onu, kendi kendini araştırma komisyonu başkanı seçen Hans Holmér (Stockholm İli Emniyet Müdürü) bizzat dinleyecekti. Ön araştırmaların gerçek başkanı savcı K.G. Svensson (İsveç Devlet Başsavcısı) ne zaman ki devreye girdi ve protokolü gördü, o zaman kolları sıvayıp yeni bir sorgulama yapılmasını istedi.

Bir başka "önlem almama" örneği, cinayet bölgesinde yaşayanlarla çalışanların sorgulamasına iki haftadan önce başlanmamasıydı. Bölgede iz ve silah aranmasına ancak o zaman

başlandı. Cinayetten sonraki gün yapılan tek şey, halkın araması için iki doğrudan telefon hattı açılması oldu. Geniş kapsamlı bir bilgisayara bu nedenle kaç adet hastanın, şaşkının ve meraklının geçtiğini bilmiyoruz. Polisin elindeki kaynakların büyük bir bölümünün, bu yolla edinilen az ya da çok işe yarar ipucuna gitmesinin bir açıklanış şekli de bu oluyor.

YA NEDENİ?

Buraya dek, dedektif romanlarına özgü bir özlemle toparlanılan gerçekler ile analizler ve ipuçları izlemelerinin eşleştirilmesi gerçekleştirilebilir. Bir Sherlock Holmes İsveç toplumu ve uluslararası sahneler konusundaki bilgilerine dayanarak bir ülkenin başbakanının para karşılığı öldürülmesinin analizini yapabilir.

Uzun süre biz de öyle düşündük; Palme Odası'nın(*) kapalı kapılarının ardında, sonunda özenle yapılmış güzel bir paket oluşturacak yeterlilikte bilgi biriktiğini sandık. Ne ki aylar geçti ve odadan çıkan şey, polisin tek bir ize saplanıp kaldığını gösterdi: Daha cinayetin ertesi günü Säpo (İsveç Güvenlik Polisi) tarafından ortaya atılan PKK, Säpo ve hükümet tarafından terörist damgasını aylar önce yemiş olan bu Kürt örgütü...

Cinayet nedeni, bu örgütün önderine siyasi göç hakkı tanınmamış olması ve örgütün terörist damgasını yemiş olmasıydı. Yani olay bir intikam alma olayıydı, bir amaca ulaşma olayı değil. Peki bu örgüt Olof Palme'yi öldürmekle ne kazanacaktı? İşte burada koca bir soru işareti doğuyor. Hans Holmér'in PKK'nin cinayeti üstlenmeyi düşündüğünü ama dünya kamuoyunun ilerici, kesiminde oluşan tepkilerin büyüklüğünü görünce caydığını söylemiş olduğu söyleniyor.

SOĞUK İZ

Ne ki bir araştırma komisyonunun cinayet nedenine değil, kanıt arayıp, sağlamaya öncelik tanıması gerektiği söylenir. İşte bu noktada Hans Holmér başarısız olmuş, öteki olası izlerin soğumasına yol açmıştır.

İşte başsavcının 20 Ocak'ta(**), polisin gözaltına aldığı kişileri sorguya çekmek için tutuklama istemini geri çevirmesiyle çok açık olarak ortaya çıkan gerçek budur. Bundan sonra olaylar patladı ve cinayet araştırmaları tümüyle durdu. Belki de bir daha gerçek anlamda sürdürülmeyecek.

Bu durumda araştırmaların yapıldığı noktayı bir yana bırakalım ve kendi düşüncelerimize serbestlik tanıyalım. Nesnel gözle bakılınca, Olof Palme'nin öldürülmesinin gerçek nedeni ne olabilir?

İsveç'te çok kişi ondan hiç hoşlanmıyordu. Ne ki bundan ötürü bir İsveçli'nin adam öldürmesi, İsveç siyasi cinayet ve şiddet olayları tarihinde az görülmüş bir şey. Öte yandan, bir delinin söz konusu olması da olası. Kriminoloji, böyle durumlarda gerçeğin eninde sonunda ortaya çıktığını gösteriyor.

DÜNYADA PALME

Olof Palme'nin en göze çarpan özelliği, belki de onun uluslararası çalışmaları ve yüklendiği görevlerdi. Üzerinde en çok konuşulan davranışları arasında, 60'lı yılların sonlarında Vietnam Savaşı konusunda aldığı tavır başta geliyor.

Öldürüldüğü sırada ve daha önce üstlenmiş olduğu görevler arasında, dünya çapında silahlanmayı durdurmakla doğrudan bağlantısı olan Palme Komisyonu'na başkanlık etmesi vardır. Daha 1980'de, BM'nin İran-Irak Savaşı için seçtiği arabulucu o idi. Orta Amerika'nın kurtuluşu konusunda da çok tutkulu bir girişimciydi.

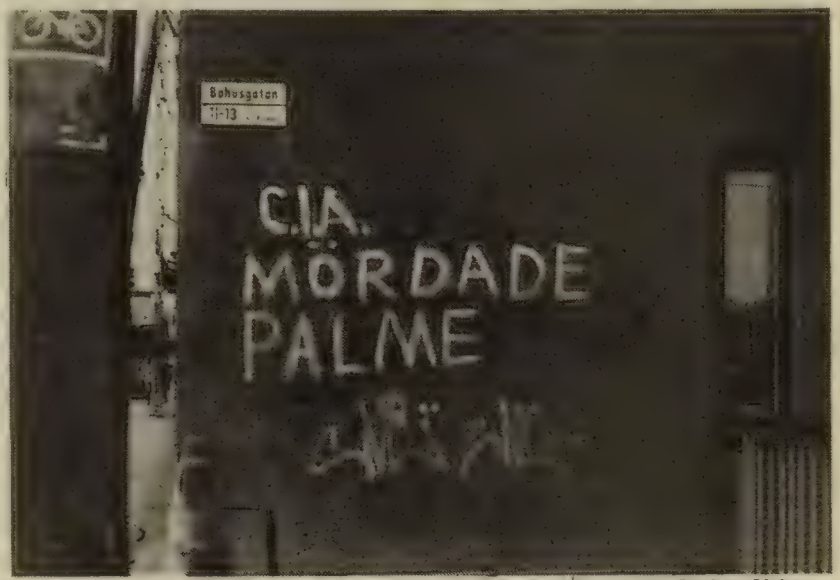
Burada neden bulmak için fazla yaratıcılığa gerek var mı? Kısacası, Olof Palme'nin öldürülmesinde üst düzeyde bir siyasi neden var mıydı? Öyleyse, büyük bir olasılıkla herhangi bir gizli polis örgütünün cinayette parmağı olabilirdi.

Palme, Nisan ayında yani ölümünden bir ay kadar sonra Sovyetler'e resmi bir ziyarette bulunacaktı. Bu ziyareti yapmasını istemeyen birisi mi vardı? Eğer durum böyleyse Palme Komisyonu'nun silahsızlanma önerileri ile bir ilgisi mi vardı?

KÂRLI SAVAŞ

Palme öldürüldüğü sırada, taraflara ağır kayıplar verdiren İran ile Irak arasındaki kanlı savaş, uzun zamandır sürüyordu. Bunun dışında olayın, Ortadoğu'da geçmesinden başka fazla ilgi çeken bir yanı yoktu. Irak'ın Sovyetler'ce desteklendiği, İran'ın ise ayetullahlarca yönetildiği biliniyordu.

Şimdi daha çok şey biliniyor. Sürdürülmüş olan en kârlı savaşlardan biri de büyük bir olasılıkla bu savaş. İsveç'in Bofors/Nobel Kemi'si de dahil olmak üzere batılı silah üreticileri ve satıcıları için demek istiyoruz. Savaşan her iki ülkeye de silah satma yarışında birçok ülke. Ülkeler arasındaki sınırlar, kimin kimden ne aldığına bağlı olarak değişiyor. Geç-



Stockholm'de bir duvar yazısı: "Palme'yi C.I.A öldürdü." Fotoğraf: Gürhan Uçkan

tiğimiz sonbaharda ABD'nin İran'a —önceleri İsrail aracılığıyla— silah nakline başladığı açıklandı. Başkan Ronald Reagan için büyük bir skandal olarak nitelenen ve Irangate adı takılan olay üzerine araştırmalar sürüyor. ABD'nin İran'a sattığı silahlardan elde edilen gelirin, kontraların Nikaragua'daki varlığını finanse etmekte kullanıldığının ortaya çıkması, skandalı daha da büyüttü.

IRANGATE

Geçen yıl 17 Ocak'ta, Olof Palme'nin öldürülüşünden bir ay kadar önce, Ronald Reagan, İran'a daha önce yapılan üç ayrı silah nakline ve üç kez daha nakil yapılmasına izin veren bir belgenin altına imza attı. Bu nakiller, 1985 yazı ile 1986 Nisan'ı arasında gerçekleşti. Paranın nereye gönderileceğini de biliyordu Ronald Reagan: İsviçre'deki bir hesap aracılığıyla kontralara. Bütün bunlar, Kongre'nin bilgisi dışında, büyük bir gizlilikle gerçekleşti. İran'a silah satılmasının nedeni Ortadoğu'daki rehineleri kurtarmaktı, ya da başkanın dediği gibi, "get our boys home". Operasyonu yönetecek olan, Reagan'ın Ulusal Güvenlik Konseyi (NSC) idi ve kilit noktada, daha sonra olaylar ortaya çıkınca bir yandan tekme atılan, öte yandan bizzat başkan tarafından ulusal kahraman olarak kutlanan Binbaşı Oliver North yer alıyordu.

PALME BİLİYOR MUYDU?

Peki, BM-arabulucusu sıfatıyla Olof Palme bu konuda ne biliyor olabilirdi? Bu iki ülkeyle tüm dünya arasındaki silah alış-verişi konusunda ne bilebilirdi? Ve eğer biliyorsa, bu onun için tehlikeli miydi? İşe karışmak ya da engellemek için bir şey yapma olasılığı var mıydı?

Bu sorulara doğal olarak yanıt yok. Silah ticareti konusunda bilgisi olan birisi, İsveç silah sanayi müfettişi Carl Fredrik Algernon, belki de bu konuda bilgisi olan tek kişiydi. Ne ki müfettiş Algernon, İsveç'in silah kaçakçılığı —bu arada İran'a da— konusundaki polis araştırmasının tam ortasında, bir metro kazasında tren altında kalarak öldü.(***) Polis sorgusunda söyledikleri dışında başka bir şey deme olanağı bulamadı. Yani, yeminli tanıklık yapamadan öldü.

Olof Palme'nin öldürülüşünde yukardaki olayların nasıl bir yeri olabileceği sorusu, büyük bir olasılıkla yanıtsız kalacak. Ne ki düşünmeyi sürdürerek, böyle bir cinayetin nasıl yapılabileceğini görebiliriz.

YANLIŞ BİLGİLENDİRME

Olabilecek en büyük karışıklığı ve şaşkınlığı doğurmak isteyen bir cinayet ismarlayıcısı, gölge düşürmek, suçu yüklemek için başka örgütleri kullanabilir. EAP(****) ve diğer yerli deliler bu iş için gayet uygundur. Ayrıca, durumu zaten kötü olan, çoktan terörist damgası yemiş örgütler de kullanılabilir.

Amaç ve ipucu bir noktada birleşebilir. O zaman, yalnız kanıt eksiktir.

Ulf Lingärde adlı birisi, *Dagens Nyheter*'in 28 Ocak günkü sayısında ilginç bir görüş savundu. Verilen bilgiye göre kendisi, istihbarat için kullanılan bilgisayarlar konusunda uzman. Palme'nin öldürülüşünü inceleyen komisyonun hangi kaynaklardan bilgi aldığı konusunda çeşitli görüşlere sahip. Bilgilerin, büyük çoğunlukla yurt dışından geldiğini açıklıyor. Lingärde, yanlış bilgilendirmenin, araştırmalar sırasında çok başarılı olduğunu yazıyor. Hans Holmér'in kendi ağzından örnek veriyor: "Birkaç soluk yıldız ve ufukta yanıp sönen bir deniz feneri, bize doğru yolda olduğumuzu gösteriyor." Lingärde polis araştırmacılarını bir gemi mürettebatına benzeten ünlü benzetmesi ve yabancı istihbarat örgütlerinin verdiği bilgilerin çalışmalarına yön gösterdiğini söylemesi ile Hans Holmér'in, bilinçli bir yanlış bilgilendirme söz konusu olduğunu kendi ağzıyla söylediğini yazıyor ve bu tür bilgilerin toplanarak incelenmesini istiyor. Zaman zaman bu işi yapmanın, suçluları kovalamaktan daha verimli olabileceği görüşünde.

Ulf Lingärde, yazısının yayımlanmasından sonra izlenildiğini ve telefonunun dinlendiğini de açıklıyor. Neden acaba?

Öyle sayma ve yerine koyma; spekülasyonlar ve istihbarat teorileri; yeni araştırma komisyonunun devreye girip diğer ipuçlarını ve sahte polis meselesini incelediği şu sıralar, yetinmek zorunda olduğumuz gerçekler.

Ny Dag, 12.2.1987

(*) Polisin Palme cinayeti araştırmaları için kullandığı özel oda.

(**) Bu yılın başında Säpo, PKK yanlısı olarak bilinen bazı kişileri gözaltına almıştı. Ne ki büyük gösteri ile düzenlenen basın toplantısında, İl Emniyet Müdürü Holmér ile başsavcı Claes Zaime açık olarak görüş ayrılıklarını göstermişlerdi. Başsavcı, bu gözaltına alınmalar ile polisin bir adım ileri gitmediğini söylemiş, sözkonusu kişilerin serbest bırakılacağını açıklamıştı. İsveç kamuoyunda olay, polisin yeni bir balonunun patlaması olarak yorumlanmış, üzerinde çok söz edilen Hans Holmér'in artık görevini yürütemez olduğu görüşüne yer verilmişti. Nitekim kısa bir süre sonra hükümet, olayın Stockholm ili sorumluluk sahasını aştığını, ülke çapında olduğunu belirterek, araştırmaların, Kraliyet Başsavcısı ve Polis Müdürünün başkanlığında yürütülmesine karar vermişti. (G.U.)

(***) İsveç Anayasası savaş içindeki ülkelere her türlü silah ve askeri araçgereç satışını yasaklar. Bofors'un toplarının ve Nobel Kemi'nin patlayıcı maddelerinin, aracı ülkeler kanalıyla savaş içindeki ülkelere, bu arada İran'a satıldığı, şu anda İsveç polisinin araştırma konusudur. Bu konuda çok önemli bir tanık olan müfettiş Carl Fredrik Algernon, kısa bir süre önce, işinden dönerken bir metro treninin altında can verdi. Üç tanık, Algernon'un sırt üstü düşecek şekilde itildiğini söylüyor. Birçok başka tanık ise, iten birini görmediklerini açıkladılar. Sağlığı yerindeyken ve içkisizken hem de sırt üstü düşmesi, Algernon'un öldürülmüş olabileceği kuşkusunu doğurdu. (G.U.)

(****) EAP (Avrupa İşçi Partisi) Avrupa'daki faşizan örgütleri çatısı altında toplayan bu örgüt, Palme'ye karşı beslediği kinle tanınıyor. Cinayetten hemen sonra gözaltına alınan fanatik sağcı, 33 yaşındaki İsveçli'nin, bu örgütten atıldığı açıklanmıştı. Bir süre önce FBI, ABD'deki bir başka sağ örgütün başkanının evinde, Palme cinayetiyle ilgili çeşitli belgeler elde etmişti. Polis, EAP'nin kardeşi olarak bilinen bu Amerikan örgütüne çeşitli emlâk ve vergi spekülasyonlarından dolayı baskın yapmıştı. (G.U.)

ABD İran'dan Neden Vazgeçmek İstemiyor?

Celal A. Kanat

Geçtiğiiz yılın son günlerinde başlayan ve boyutları giderek genişleyen ABD'nin İran'a gizli silah sevkiyatı skandalı dünya kamuoyunu ilgilendirmeyi sürdürüyor. Bu ilginin, kimi çevrelerde işin özünü gizleyici bir boyuta indirgenmesi ve böylece kof bir skandal durumuna dönüştürülmesi çabalarına karşın, kuşkusuz haklı nedenleri de vardır. Birinci olarak, ABD yönetiminin bir "bağlaşık", bir "dost" olarak güvenilemez niteliği bu olayla bir kez daha kanıtlanmış olmaktadır. Yakın bir zamana dek, İran-Irak çatışmasını tırmandıracak biçimde Irak'a, uydular, Suudi Arabistan'daki Awacs'lar ve bölgedeki üsler aracılığıyla elde ettiği askersel istihbaratı sızdıran Pentagon, işine geldiği anda, İran yönetimiyle de ilişki kurmaya, bu ilişkiyi genişletmeye çabalamış ve böylelikle, İran'a da, Irak'a karşı kullanılacağı kesin olan askersel donatım ve yedek parça satmıştır. İkinci olarak, bu olay, ABD yönetiminin bizzat kendi halkından, kendi toplumundan ve dahası kendi parlamentosundan gizli eylemlerde bulunabileceğini kanıtlamıştır. Beyaz Saray'ın iç ve dış politikalarını izleyebilen herkesin gördüğü gibi, bu insan hakları savunucusu Martin Luther King'in katledilmesi, Demokrat Parti binasının yasadışı yollardan dinlenmesi (Watergate), vb. gibi olayların birbirinden kopuk, ilişkisiz ve rastgele olaylar olmadığını düşündürmektedir. O nedenle de, İran bağlantısı olayına, Watergate'den esinlenilerek, İrangate adı verilmesi yersiz değildir.

ABD yönetiminin kendi toplumunu kendi hükümet mekanizmasını bile aldatmaya defalarca girişmiş olması, bu devletin üs ve tesislerini barındıran ülkeler, bu arada da Türkiye üzerinde, keskin bir Demokles kılıcının sallandığını düşündürüyor. Bu düşünceye hak vermemek elde değildir. Kendi hükümet mekanizmalarına karşı böyle davranan bir yönetimin evsahibi ülke yönetimini aldatması ve işine geldiği anda, o ülkedeki askersel olanaklardan, bildiği gibi yararlanması hiç de olanaksız değildir. Geçmişte bunun sayısız örnekleri vardır. Ve tam da ABD ile Savunma ve Ekonomik İşbirliği Antlaşması'nın imzalandığı günlerde, İran'a gizli silah sevkiyatında İsrail'in yanısıra Türkiye'nin de kullanılmış olduğu haberlerinin yayılması düşündürücüdür. Bu durum, böylesine korsanca davranan bir bağlaşıkla ilişkilerin daha dikkatli yürütülmesi zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

İran'a silah sevkiyatı olayının hem önemini bir kat daha artıran hem de olayın ardındaki motifleri açıklayan başka bir boyutu daha vardır: Elde edilen paralar, yine gizli kanallarla ve yönetimin bilgisi altında, karşı devrimci çetelere aktarılmıştır. Angola'da, Nikaragua'da ve Afganistan'da devlet ve toplum düzenine karşı savaşan Unita çetesinin, Kontra'ların ve "mücahid"lerin sürdürdüğü terörist etkinlikler bu yolla bir kez daha lojistik desteğe kavuşturulmuş olmaktadır. Ve böylece, Reagan yönetiminin sözüm ona "terörizme karşı olduğu" ve "insan hakları için savaştığı" masalının kofluğu da daha net bir görüntüye ulaşmıştır. Bu çetelerce yürütülen, okulların, hastanelerin, silo ve köprülerin bombalanması, ibadet yerlerine provokatif saldırılar düzenlenmesi, ekinlerin yakılması, suların zehirlenmesi gibi eylemlerin terörizmden başka bir sıfatla nitelendirilebilmesi mümkünse, bunlar insan haklarını korumaya ve geliştirmeye hizmet edebiliyorsa, ancak o zaman, Beyaz Saray patronlarının terörizme karşı, insan haklarını savunan kişiler olduğuna inanmamız mümkündür. Ne var ki, bunları varsaymak pek kolay olmayacaktır. Ama o zaman, ABD yönetiminin terörizmi gizlice desteklediği gibi bir sonuca ulaşmaktan kaçınmak da aynı ölçüde zor olacaktır. Ve bu bilinen sonuç, Nikaragua'ya, Libya'ya, Suriye'ye ve şimdilerde de Çad'daki ulusal güçlere karşı emperyalist devletin vurucu güçlerini seferber eden, geçmişte de (Vietnam, Küba, Lübnan, Mısır, Grenada, vb. örneklerinde olduğu gibi) sık sık bu yola başvurmaktan kaçınmayan ABD patronlarının devlet terörizmiyle tam

olarak uyuşmaktadır.
kın bir zamana dek Libya ve Suriye'nin yanı sıra İran'ı da "terörist devlet" ilan ettiği ve Batı'yı bu ülkelere karşı yaptırımlara zorladığı bilinmektedir. Reagan ve adamlarının, bu zorlamaları yaptıkları günlerde, İran'da bağlantı noktaları aramış olduklarının anlaşılması, ABD dayatmalarına bel bağlamanın sakatlığını da çok somut biçimde ortaya koymaktadır.

ABD şefleri, bu ölçüde yaralayıcı risklerine karşın, İran'la neden ilişki kurmaya çabaladılar? Bunun bir nedeni, elde edilen yasadışı fonların, yine yasadışı yollarla, yani Kongre'nin onayına başvurmadan ve Kongre kararlarını çiğneyerek, karşıdevrimci çetelere aktarılmasının görece daha kolay görülmesiydi. Ve bu yapıldı.

Ancak, Türkiye ve Pakistan bağlantısı yoluyla "mücahid"lere yardım yapılması Angola'ya karışmayı sınırlayan Clark Yasası'nın iptal edilmesi ve daha sonra gerçekleştirildiği gibi, Kontra'lara milyonlarca dolarlık yardımın Kongre'den geçirilmesi yolları açık dururken, İran bağlantısının neden kullanıldığını, bu neden tek başına açıklamaya yetmiyor.

Öyleyse, bunu tamamlayıcı başka bir temel neden daha olmalıdır ve bu da, global düzeyde, İran'ın taşıdığı önemdir. Pentagon şefleri, yalnızca Körfez'deki petrol yataklarından ötürü değil, İran'ın bölgedeki stratejik konumundan da ötürü bu ülkeyi vazgeçilemez görüyorlar. Burada işin içine, dünya sosyalist sistemini sıkıştırma, bölgedeki ulusal kurtuluş hareketlerini ezme ve ilerici rejimleri denetleme çabaları da karışmakta ve motivasyon yelpazesi tamamlanmaktadır.

ABD'nin İran'ı "vazgeçilemez" görmesinin oldukça uzun bir geçmişi vardır. 1953'de, İngiliz ve Amerikan petrol tekellerini ulusallaştırma ve görece bağımsız bir dış politika izleme çabaları üzerine Musaddık'ın CIA tarafından devrilmesi, bu geçmişte önemli bir dönemeç sayılmalıdır. Nitekim bu darbeden az sonra, 1957'de, bizzat CIA görevlileri eliyle Savak örgütlenir. Yüz binlerce insanın katledilmesi, işkence görmesi, koğuşturulması ve izlenmesi yoluyla, İran'ın nabzı elde tutulabilecektir.

İslam Mücahitleri bir gösteride.

Başka ve daha belirgin bir dönemeç noktası, İngiltere Başbakanı Wilson'un 1968 yılında yaptığı açıklamadır. Buna göre, İngiltere, bölgedeki askersel varlığına 1971 yılı sonunda son verecektir. ABD, ortaya çıkacak boşluğu doldurmaya çoktan kararlıdır. 1957 yılında Eisenhower, bölgede "askersel yardım ve bu yardımı isteyen her ulusla ya da ulus grubuyla işbirliği programları oluşturmak" niyetini dile getirmiştir. Başkan Nixon ise daha somut olarak, Ulusal Güvenlik Konseyi'nden politikalar geliştirmesini ister. Üç seçenek ortaya çıkar: Birincisi, ABD'nin, aynı İngiltere gibi, bölgede doğrudan askersel denetim yapması, jandarmalık görevi üstlenmesidir. Bu seçenek, halkların giderek hızlanan bilinçliliği, örgütlülüğü ve dünya sosyalist sisteminin artan etkisi karşısında uzun ömürlü olamayacağından bir yana atılır. İkinci bir seçenek, askersel bir işlev üstlenmeden, bölgedeki Batı yanlısı rejimlerin güçlendirilmesi ve desteklenmesidir. Ancak, bir bütün olarak bu rejimler çok güçsüzdür ve sallantıdadır. Dolayısıyla, bu seçenek de durumu güvenceye bağlamaktan uzaktır. Üçüncü seçenek, bölgede bir piyon, bir vekil bulmaktır. Bu en optimal çözüm olarak ele alınır. ABD'nin Vietnam'da girmiş olduğu çıkmaz da yönetimi buna zorlamaktadır ve sorun, pratikte bu vekaleti kimin yürütebileceği sorusuna indirgenir. Var olan koşullarda, bölgede, Türkiye ve İsrail gibi güvenilir bağlaşıklar yeterli olmamaktadır. Çünkü, bunlardan Türkiye, Sovyetler Birliği ile doğrudan sınırdaştır ve çeşitli nedenlerle, istenilen ölçüde katı bir dış politika izlemek olanağından henüz yoksundur. Üstelik, kaynakları sınırlıdır ve Körfez'den de görece uzaktır. Ayrıca, ünlü Johnson Mektubu'nun etkileri de silinmemiştir. İsrail ise, Körfez'e doğrudan açılımı olmaması bir yana, bölgedeki tüm Arap ülkeleriyle çatışma içindedir ve yalıtlanmıştır. Böyle bir ülkenin seçimi, gerici Arap rejimlerini bile karşıya almak tehlikesini içermektedir. Ayrıca, askersel bakımdan İsrail, olanaklarını Körfez'den çok, yakın Arap komşularına karşı kullanmak "zorunda"dır.

Bu açmaz, ancak böylesi handikaplar içermeyen ülkelerin bulunmasıyla giderilebilirdi ve Pentagon uzmanlarının gözleri, bu niteliklere az çok sahip iki bölge ülkesine çevrildi: Suudi Arabistan'a ve İran'a.

Ayrıntılandırılmış bir çözümleme, bu bakımdan Suudi Arabistan'ın ikinci plana atılmasını gerektiriyordu. Bu ülke çok küçük bir orduya sahipti, donanması ise hiç yoktu. Ülkede feodal prensler ve beyler arasında çekişmeler vardı. Arap sorunları da, yönetimin ilgi ve dikkatini dağıtacak boyutlardaydı.

İran'a gelince o, oldukça ayrımlı bir konumdaydı: O günlerde büyük sayılabilecek, 150 bin kişilik iyi donatılmış bir orduya sahipti. Şah gibi tek ve mutlak bir despotun yönetimindeydi ve dolayısıyla, tek kişi olan Şah'ı "ikna" etmek, çekişen bir yığın prensi "ikna" etmekten kuşkusuz daha kolay olacaktı. Ve İran önemli bir gelir kaynağına sahipti. Üstelik, Şah da bu jandarmalık görevine çoktan hazır görünüyordu: 1973 yılında *Newsweek* dergisine verdiği bir demeçte, "dünya petrol rezervlerinin yüzde 60'nın muhafızı ve koruyucusu olarak, uluslararası bir rol oynamak"tan söz ediyordu. Ve bölgedeki ülkelere askersel müdahele denemeleri yaparak, bu rolü iyice benimsediğini de yeterince kanıtlamıştı. Öte yandan, Körfez'e doğrudan açılımı vardı ve oldukça stratejik bir konuma sahipti.

Sonuçta İran, ABD çıkarlarının vekili olmakla görevlendirildi ve bölgenin en güçlü, en karmaşık silahlara sahip ve kuşkusuz en bağımlı ordularından birini barındırmaya başladı. Bu ordu, silahından donanımına, eğitiminden anlayışına dek, doğrudan ABD'ye bağımlıydı.

İran'a bu işlevin verilmesi, onun silahlanma giderlerinde kendisini göstermeden edemezdi: 1950-69 yılları arasında İran'la imzalanan ABD Askersel Dış Satış (FMS) anlaşmalarının bedeli 741 milyon dolar iken, 1969-78 döneminde bu miktar 20 milyar doları aştı. 1969 yılında 1.8 milyar dolar olan İran askersel bütçesi, 1976 yılında 10 milyar doları aşıyordu ve böylece, askersel giderlerin toplam GSMH içindeki payı da %8'den %14'e çıktı.

1974-79 yıllarında petrol satışlarından elde edilen 100 milyar dolarlık gelirin 38 milyarının silahlanmaya gitmiş olması; 1970-79 arasında bölgedeki tüm ülkelere (İsrail dahil) yönelik FMS anlaşmalarının, değer olarak, %24'ünün tek başına bu ülkeye ilişkin bulunması Şah döneminde İran'ın ne ölçüde silahlanmış olduğunu ortaya koymaktadır.

Yalnız nicelik bakımından değil, niteliksel açıdan da İran en karmaşık silah teknolojisiyle, en çapraşık sistemlerle donatılmıştı. Bugün bile bölgede yalnızca İsrail'de bulunan ve yakın bir zamanda ülkemize de yerleştirileceği bildirilen F-16 uçakları (bu olgu bile, ülkemiz adına kötü şeyler akla getirmektedir), daha o günlerde İran'a çoktan aktarılmış durumdaydı.

Ülkede eğitim ve teknik hizmetleri yürütmek, Savak'ta ve askersel haberalma örgütündeki kilit görevleri denetlemek, casusluk aygıtlarından elde edilen verileri Pentagon'a ulaştırmak amacıyla, Şah İranı'nda 40 binden fazla Amerikalı danışman bulunuyordu ve bunların gereksinimleri için, yılda yaklaşık 1 milyar dolar harcanıyordu. Karmaşık teknikleri kullanabilecek personel ülkede pek bulunmadığı için, bu yabancı kadroların geri çekilmesi tehditinin bile, İran yönetimi üzerinde bir tür veto etkisi taşıdığı kolayca kestirilebilir. Bu personelin "açık" görevleri dışında, yetkililere ve özellikle yönetime yakın olmak, onları etkilemek ve bu amaçla rüşvet vermek gibi ek "görevleri" de olduğu bugün biliniyor. Bizzat Amerikan kaynakları bile, 1972-75 arasındaki üç yılda İran'da 200 milyar dolardan fazla rüşvet dağıtıldığını bildiriyorlar. Hava Kuvvetleri Komutanı ve Şah'ın enistesi M. Hatemi ile savaş bakanı silahlanma işleri yardımcısı General H.Tufani de büyük rüşvetler alan üst kademe personeli arasında bulunuyordu.

İşte ABD, Şah'ın devrilmesini getiren halk hareketi sonucunda yitirdiği konumlarını şimdi geri almak istiyor. Bu yolda her yöntemi denediği ve deneyeceği bilinmektedir. Ülkeye yeşil berelileri indirmek, Albay North komutasındaki bir birlikle Türkiye'den İran'a müdahaleye çalışmak, yönetimi antiemperyalist konumlardan uzaklaştıracak biçimde antikomünizmi ve antisovyetizm'i körüklemek, Afgan terörist çetelerini de kullanarak ülkenin Sovyetler Birliği ile ilişkilerini gerginleştirmek ve son olarak, rejimle uzlaşmaya çalışmak. Bunlardan kimilerini belli ölçülerde başarmış olmasına karşın, ABD'nin önünde daha uzun bir yol bulunuyor. Bunu göz önüne alan Pentagon, bir yandan bölgede yeni üsler kurup, yeni havaalanları açarken; İsrail, Mısır, Suudi Arabistan ve Türkiye ile ilişkilerini sıklaştırır, Somali, Sudan, Tunus, Fas, K.Yemen ve Umman ile yeni silahlanma anlaşmaları bağlarken, öte yandan da, Irak-İran Savaşı'nı tırmandırmaya ve her iki taraf üzerinde de etkinlik kurmaya çabalıyor. ABD'nin İran'la yeniden "sıcak" ilişkiler kurma girişimleri de, işte böylesi bir emperyalist plan çerçevesinde değerlendirilmelidir. □

Amaç kutsal olunca şeytanla işbirliği uygundur.

Yararlanılan kaynaklar:
M.T. Klare, *American Arms Supermarket*, 1984
L.G. Martin, *The Unstable Gulf*, 1984
E.A. Nakhleh, *The Persian Gulf and American Policy*, 1982
İ.İskendari, "İran'da Rejimin Bunalımı", *WMR*, 1978
N.Kiyanuri, "Halk Devriminde Yeni Bir Aşamanın Başlangıcı", *WMR*, 1979.

1923 İzmir İktisat Kongresi'nden 24 Ocak Kararlarına...

Serol Teber

Türkiye'nin kapitalistleşme tarihinde, 1838 İngiliz-Osmanlı Ticaret Sözleşmesi ve bunu izleyen 1839 Tanzimat Fermanı ile 24 Ocak ekonomik kararlarıyla 12 Eylül askersel girişimi arasındaki uzun zaman dilimi içinde, ülkenin ekonomik-toplumsal yapısını belirleyen en önemli sıçrama-dönüşüm aşamalarından birini ve belki de birincisini hiç kuşkusuz *1923 İzmir İktisat Kongresi* oluşturur.

Gerçekte daha, geçen yüzyılın ortalarında, Namık Kemal, tüm içtenliğiyle — genellikle gazete yazıları kapsamı içinde— bir yandan, ülkenin özgürlüğünü ve bağımsızlığını isterken, öte yandan da, kurtuluş için tek seçenek olarak "serbest-ticaret" ile liberal kapitalizmi savunmaya başlamış. Ancak, sonraki yıllarda, özellikle, Sakızlı Ohannes Efendi (Paşa) *Mebadi-i İlm-i Servet-i Milel* ve Cavit Bey *İlm-i İktisat* kitaplarıyla kapitalizmin kuramsal savunmasını üstlenmişler. Ayrıca, Cavit Bey, salt teorisyen olarak değil,Osmanlı devletinin son dönemlerinde maliye bakanlığı yaptığı zamanlarda liberal kapitalizmi savunmuş, günlük pratiğe geçirmeye çalışmış; ve hiç kuşkusuz, özellikle Talat Paşa ile (Kara) Kemal Bey'lerin destekleriyle de bunda ciddi başarılar kazanmıştır...

1. Dünya Savaşı ve ardından gelen "Milli Mücadele" ülkedeki kapitalistleşme çabalarının sürmesini engellememiş, tersine yoğunlaştırmış. Uzun yılların getirdiği savaş koşulları özellikle ticaret sermayesinin birikimini hızlandırmıştır...

Ülkedeki bu yeni ekonomik-toplumsal biçimlenmeleri belirlenmesi yönünde, 1923 İzmir İktisat Kongresi tüm bu tarihsel gelişmelerin doruk noktasını oluşturmuştur...

★ ★ ★

Bu kongre gerçekte tüm yönleriyle ilginçtir. Öğreticidir. İlk kez zamanlaması önemlidir. Bilindiği gibi, Lozan görüşmelerinin kesintiye uğradığı bir döneme denk düşürülmüş; ve 17 Şubat - 4 Mart 1923 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca, İzmir İktisat Kongresi'nin hazırlanış öyküsü son kerte öğreticidir. Özellikle "Kemalistler ve solcular" tarafından unutturulmak istenmesi, ya da en azından yeteri ciddiyette tartışılmaktan kaçınılmasına karşın, bu konunun ayrıntılı irdelenmesinin son dönem tarihimizi öğrenmede büyük yararlar sağlayacağı kanısındayız.

★ ★ ★

Bizler yakın tarihin olaylarını, genellikle, ilk kez İstanbul-Samsun ve sonra da, Erzurum-Sivas sıçrama noktaları üzerinden tartışmaya koşullandık. Kuşkusuz bunlar çok önemlidir. Ancak, tüm bunlardan da önemlisi, İstanbul-İzmir ekseni doğrultusunda olan gelişmelerdir... Örneğin, bizler tarihi hep,Bandırma vapurunun kaptan köşkünden gözledik; pervanesinin tüm devinimlerini ezberledik; fakat hemen hemen aynı zaman dilimleri içinde, İstanbul'da kurulma hazırlıklarına başlayıp, 1922'de büyük bir gelişme gösteren *Milli Türk Ticaret Birliği*'nin, şaşırtıcı bir el çabukluğuyla "Milli Mücadele"nin yönetici kadrolarıyla işbirliğine girmelerini pek geç öğrendik...

Kanımızca, büyük bir gecikmeyle de olsa, yakın tarihi en yüzeysel düzeyde bile olsa kavrayabilmenin ve çözümleyici bir tartışmaya başlayabilmenin anahtarını, İstanbul'da örgütlenen ve uluslararası sermaye çevreleriyle ilişkileri oldukça iyi bilinen,"Milli Türk Ticaret Birliği" ile "Milli Mücadele" yönetici kadroları arasında oluşan ilişkilerin çözümlenmesi oluşturmaktadır. Bu salt dünün değil, bugünün de gündemini yapmada ivedi bir sorundur...

Milli Türk Ticaret Birliği'nin kurucularından Ahmet Hamdi Başar, birliğin kuruluş amacını —içten bir tavırla— şöyle açıklar: Batı sermayesiyle Türkiye arasında aracılık, komisyonculuk yapan gayri Müslim ticaret erbabının ekonomik hayattan tedrici tasfiyesini sağlamak, bunun sonucu doğacak "ticari boşluğu süratle Türk tüccarının doldurmasını sağlamak... bunun için Avrupa ve Amerika'nın büyük ticari müesseseleriyle doğrudan doğruya temaslar kurulmasına çalışmak, onlara Türk olmayan temsilciler yerine, Türk işadamları tavsiye" etmektir... (A.H. Başar, *Barış Dünyası*, sayı 54, Boratav, K., *Türkiye'de Devletçilik*, Savaş Yayınları,1982, s. 13'den).

Ancak, burada tartışılmasında dirimsel önemde olan nokta, "böylesi bir emperyalizm işbirliği içinde olanların" (Boratav, s.13) ne türlü bir mekanizmayla Milli Mücadele'yi sürdüren yönetici kadro ile işbirliğine girebildikleridir. Bunun ayrıntılarını öğrenmek bizler için çok önemlidir. Ayrıca, bu işbirliği İzmir İktisat Kongresi'nde öylesi bir düzeye ulaşmıştır ki, bir anlamda kongreyi onlar — yani emperyalizm ile işbirliği yapanlar— düzenlemişler, gündemini "onlar" yapmışlar ve hemen hemen tüm önemli kararları "onlar" dikte ettirmişlerdir... Özcesi, emperyalistlerle işbirliği yapan milli Türk Ticaret Birliği'nin—hemen hemen tüm programı, emperyalizme karşı Milli Mücadele verdiği söylenen bir kadro tarafından, milli ekonomik platform olarak benimsenmiş ve izleyen yıllar içinde elden geldiği oranlarda uygulanmaya konmuştur...

Konunun belki de en önemli yanı, Türkiye Büyük Millet Meclisi üyelerinin ve hatta zamanın bakanlarının büyük bir bölümünün, kongrenin yapılacağını gazete haberlerinden öğrenmiş olmalarıdır. Daha başka bir demeyle, bugün bile üzerinde yeterince tartışılmayan nedenlerden dolayı, böylesi bir iktisat kongresinin yapılacağı, Türkiye Büyük Millet Meclisi üyelerinin büyük bir bölümüne duyurulmak istenmemiştir. Bu neden böyle olmuştur. Bilmiyoruz. Ya da bilmek istemiyoruz...

İzmir İktisat Kongresi ile ilgili olarak, İktisat Vekili Mahmut Esat Bey, Anadolu Ajansı'na verdiği demeçte, kongrenin amacını açıklamış ve özellikle yabancı sermayeye karşı *"Kat'iyyen düşman olmadıklarını"* belirtmiş... Ve kongre, bir anlamda bu demeçden sonra kamuoyunda duyulmuştur..

Mahmut Esat Bey'in, Anadolu Ajansı'na verdiği demeç şöyledir:

"Bu Kongre'yi millet ve memleketimizin kabiliyet ve ihtiyacat-ı iktisadiyesini elbirliği ile tetkik ve tahbik ederek ona göre umumi bir sây ve itila usulü vaz ve tetkik eylemek ve aynı zamanda memleketimizin muhtelif ve şimdiye kadar yekdiğerine yabancı kalmış iktisat amillerini birbirine tanıştırmak için açıyoruz. Bu ilk içtima Hükümetin delaleti ile oldu. Fakat bundan sonra her sene Kongre'yi alakadarlar kendi teşebbüsleri ile akdedecekler ve her Kongre'nin hitamında gelecek sene için nerede toplanılacağı kararlaştırılacaktır. Bazı ecnebi ve ezcümle Yunan gazete ve ajansları Kongre aleyhine propaganda yapıyor ve bizim ecnebi sermayesine düşman olduğumuzu iddia ediyorlar. Bunlar külliyen (yalan) ve iftiradır.

Kongre haberini gazetelerden öğrenen meclis üyeleri, çeşitli sorularla, İktisat Vekili Mahmut Esat Bey'i oldukça sıkıntılı durumlara sokmuşlar. Örneğin, 3 Şubat 1923 tarihinde, Trabzon mensubu Ali Şükrü Bey, verdiği soru önergesinde *"Şu günlerde İzmir'de büyük bir iktisat kongresinin akdedileceğini gazetelerden okuyoruz. Bu kongre sırf İktisat Vekaleti'nin teşebbüsatı ile mi, yoksa Heyet-i Vekilece ittihaz olunan bir karar neticesi olarak mı içtimaa davet edilmiştir? Kongrenin ruznamesi (gündemi,S.T.) nedir?"* diye sormuş. (Ökçün, s.12)...

Mahmut Esat Bey, böylesi soruları hiç de açık ve doyurucu olmayan yanıtlarla geçiştirmeye çalışmış; kongrenin İktisat Vekaleti'nce düzenlendiğini, gündeminin hazırlanmadığını, ancak arkasında *"başkumandan paşa hazretlerinin"* bulunduğunu söylemiş ve sözlerine devamla *"... 12 teşrin-sanide başkumandan paşa hazretlerine İzmir'den telgraf çektim, dedim ki... Bu hayırlı işin riyaset-i fahriyelerini kabul eder misiniz?diye sordum. Başkumandan paşa hazretlerinden cevap aldım. Maal memnuniye muvafakat ediyorlardı ve bugün de riyaset-i fahriyelerinde bulunuyorlar. Kendileri resmi-küşadı yapacaklar... Bendeniz esas itibariyle halkçı olan Türkiye Büyük Millet Meclisinin Reisinin riyaset-i fahriyelerinde İktisat Kongresi açılmasını Hükümetimizin ve Meclisimizin prensipleri ile de çok uygun buldum. Bu suretle Reis Paşa hazretleri kabul ettiler..."* şeklinde sürdürmüştür. (Ökçün , s.12-13).

Böylesi açıklamalar üzerine yeniden söz alan Ali Şükrü Bey, *"Bu kongrenin mahiyet-i Resmisinin olduğunu bilmiyordum. Çünki Meclisten geçmiş bir şey değildir... Vekil Beyefendi buyuruyorlar ki teşebbüs-ü şahsi ile yapılacak ve bir takım kararlar verilecektir. Verilirse kabul edilecek-midir efendiler?.. Bendeniz kendi hesabıma üzülüyorum, eğer iktisat vekili olmuş olsa idim, memleketin siyaset-i iktisadiyesi hakkında lazım gelen umumi esasları tesbit edip ortaya koymadan, iktisatçıların karşısına çıkmazdım. Yani, ben, bir şey düşünmedim, siz düşünün de bana bir şey verin demek ben bunu yapamıyorum demektir ki doğru bir hareket değildir zannederim..."* (*a.g.y.*, s.20).

Ancak, Meclis ve İktisat Vekilliği'nce hazırlanmayan kongre programı ve gündemi, İstanbul'da, Milli Türk Ticaret Birliği merkezi umumisinde tesbit edilmiştir. (*a.g.y.*, s.87).

Milli Türk Ticaret Birliği'nin girişimleri bununla da kalmamış. Senaryonun görece kusursuz olabilmesi için, İstanbul'da bir de"Amele Birliği" kurulmuş ve kongreye birlikte getirilmesi kararlaştırılmış. Ve getirilmiş de... Mustafa Kemal Paşa, 2 Kanun-u sani 1923 tarihinde çektiği telgraf ile İstanbul Amele Birliği'nin kuruluşunu selamlamış. İstanbul Amele Birliği de, 23 Kanun-u sani 1923'de, Milli Türk Ticaret birliği Riyaset-i Aliyesine — insanın bugün bile yüzü kızarmadan okuyamıyacağı— bir "dilek raporu" sunmuş. İzmir'de, kongrenin kapanışından sonra da bir "veda ziyafeti" vermişlerdir...

İzmir İktisat Kongresi, 17 Şubat günü, Manisa sanayicileri temsilcisi niteliğiyle —sivil giyimli— Kazım Karabekir Paşa'nın başkanlığında açılmış... Ve Mustafa Kemal Paşa, ünlü açılış konuşmasını yapmış. (*a.g.y* s. 99-112). Ancak, Mustafa Kemal Paşa'nın bu konuşması, bundan on gün kadar önce, 7.2.1923 tarihinde, Balıkesir, Paşa Camii'nde mimberden yaptığı konuşma ile birlikte ele alındığında Kemalizm'in yerli burjuva üretme yolundaki yeni iktisat politikası üzerine çok daha ayrıntılı bilgilenmek mümkün olabilir. (*Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, 1906-1933, TTK, 1959, 2. Baskı, s. 94-99).

Tüm bu desteklemeler uzantısında — oldukça yapay da olsa— bir ölçüde belli bir başarı kazanılmış; nicel ve nitel bir birikim sağlanmış. Ve ayrıca, yine aynı doğrultuda sürdürülen devrimsel nitelikli üstyapı değişiklikleriyle burjuvazi için yeni yaşam alanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Kuşkusuz içinden çıkılan Osmanlı devletine oranla son kerte ilerici nitelikler içeren tüm bu gelişmeler, geniş halk yığınlarıyla birleştirilmemiş. Anlaşılması zor bir mantıkla halk yığınlarından korkulmuş. Bunun doğal sonucu olarak dane kapitalizm ne de burjuvazi amaçlanan düzeylere ulaşamamış; tüm birikimler hemen hemen her kriz döneminde hızla yozlaşma eğilimi göstermiştir. Ve bugün topluluk, tüm bu gelişmelerin neden yapıldığının değil, niçin yeteri hızda ve kapsamda yapılamadığının sıkıntısını çekmektedir.

Hep bilindiği gibi, Mustafa Kemal Paşa, İzmir İktisat Kongresi'nin kararlarını ve mantığını pratiğe geçirebilmek için tüm yaşamı boyunca özellikle Celal Bayar ile birlikte büyük çaba harcamıştır...

Ayrıca ilginç bir gelişmeyle, Mustafa Kemal Paşa, İktisat Kongresi'ni açmak için İzmir'e geldiğinde, kongrenin İzmir delegelerinden, ticaret ve armatörlükle ilgili dış bağlantıları bulunan ve İzmir eşrafından Uşakizade Muammer Bey'in kızı Latife Hanım ile evlenmiştir (Boratav , s.18). Kısa bir zaman dilimi içinde, Mustafa Kemal Paşa ile Muammer Bey arasındaki yakınlık yoğunlaşmış. Ve sonunda, Mustafa Kemal Paşa ile Muammer Bey, 250 bin lira sermaye ile ihracat ve ithalat işleri yapmaya karar vermişler. Ancak, Mustafa Kemal Paşa, bu işe başlamadan önce, bir kez de zamanın İmar Vekili Celal Bayar'a danışılmasın tembih lemiş. Burada, Celal Bayar gerçekten çok isabetli ve basiretli davranmış. İlk kez, böylesi kritik zamanlarda bu tür şirketlerin geleceğinin güvenceye alınmasının zorluğunu, hatta olanaksızlığını vurgulamış; sonra da, Mustafa Kemal Paşa'nın adının ve konumunun ihracat ve ithalat işlerine karışmasının sakıncalı olabileceğini söylemiş ve bunun yerine 250 bin lira ile(*) bir milyon sermayeli bir banka kurulmasını önermiş. Böylece ünlü İş Bankası kurulmuştur...

Mustafa Kemal Paşa ve Celal Bayar'ın kurucusu ve yönetici konumunda oldukları İş Bankası daha ilk günlerinden itibaren yerli ve yabancı sermaye ile siyasi iktidar arasındaki bütünleşmeye yardımcı olmuş. Bu grup çevresinde toplananlar, sonradan özellikle İsmet İnönü tarafından çıkarcılar anlamına gelen (Les

Banques d'Affaires'den kaynakıanan) "aferistler" olarak tanımlamıştır...

Ancak her şeye karşın, Mustafa Kemal Paşa ile Celal Bayar arasındaki birlik ve beraberlik, Mustafa Kemal Paşa'nın tüm yaşamı boyunca sürmüş. Mustafa Kemal Paşa, Celal Bayar'ı ilk kez, ekonominin anahtar gücü konumuna gelen İş Bankası'nın başına getirmiş. Sonra, ayrıntılarını Yakup Kadri'nin *Politikada 45 Yıl* adlı yapıtında (s. 130 ve sonrası) okuduğumuz— ünlü Yalova operasyonuyla, Mustafa Şeref Bey'in yerine maliye vekili atamış; sonra da İsmet İnönü'nün yerine başbakan yapmıştır... Zaman içinde, Mustafa Kemal Paşa, Celal Bey yakınlaşması o düzeye ulaşmıştır ki, Yakup Kadri'nin yazdıklarına göre, "İş Bankasının kuruluşunun onuncu yılı nedeniyle İstanbul'da, Ertuğrul yatında yapılan bir törende —Mustafa Kemal— Celal Bey'i (Bayar) göstererek: ' Bilesiniz ki, Mahmut Celal Beyefendi Türkiyenin en büyük iktisatçısıdır'' demiş ve her birimizin kalkıp onu ayrı ayrı tebrik etmemizi istemiştir" (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, İletişim yayınları, 1984, s. 146.)

Yakın tarih biraz ayrıntılı incelendiğinde ülkenin temel ekonomisini hemen hemen her zaman Mustafa Kemal Paşa ile Celal Bayar'ın birlikte belirlediği görülür. Ve bu reel mantık içinde, devletçilik, antikapitalizm antiemperyalizm tanımlamalarının mantıksızlığı daha bir netleşir... Bu konuda bir somut örnekleme daha yaparsak... *Hakimiyeti Milliye* gazetesinin, Celal Bayar'a "Devlet sosyalizmi müessesat-ı umumiye ve iktisadiyenin yavaş yavaş devletleştirilmesi hakkındaki görüşlerini sorması üzerine" İktisat Vekili Celal Bayar, *"Devlet sosyalizmine, muazır olanlar, ferdiyeti kuvvetli, sermayesi mebzul memleketler ahalisıdır. Tanzimatı Hayriyeden beri gayri müsait şerait tahtında Avrupa Kapitalinin memleketimize mümtaz bir şekilde girmesinin ve menabii iktisadiyemize hakim bulunmasının müessif neticeleri gözümüzün önündedir. İktisadi nazariyelerin faydalarını görmek için Anadolu'yu tetkik ile mahsulat ve mesbuatımızı taznif etmek ve her bir nev'i için mahiyetine nazaran karar ittihaz eylemek iktiza eder. Devlet sosyalizmi fevaidini müteaddit misallerle teyit etmek mümkündür. Almanya'da devlet sosyalizmi pek güzel neticeler vermiştir"* diye yanıtlamıştır.

★ ★ ★

Kanımızca yakın tarihin düğüm noktalarından birini İzmir İktisat Kongresi oluşturur. Bu kongrenin öz ve soygeçmişinin serin kanlı tartışılması pek çok yanlış

TEŞHİS

Ferruh Doğan

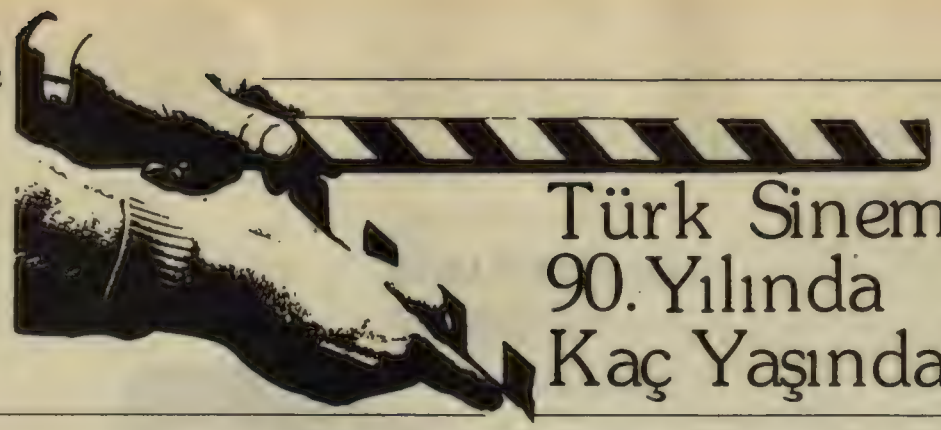
anlamayı su yüzüne çıkaracaktır. Gerçekten de, bu yanlış anlamaları kadrocular, "Kemalistler"ve bazı "solculardan" başka kimse yapmamaktadır. Örneğin, solun bir bölümü yakın tarihi tartışmaktan sürekli kaçınmış. Bunu hep başkalarından beklemiş. Olasılıkla, kendine olan güvensizliğinden ve de dehşetli bilgisizliğinden, böylesi bir hesaplaşmadan korkmuş. Bunun doğal sonucu başını hep kuma gömmüş. Kimi resmi yazışmaları ya da kapıarkası fısıldaşmaları sahici tarih sanmış. Ve bu çarpık davranışın doğal sonucu olarak, tarihi yorumlamada hep açmaza düşmüş; ne devletçiliği, ne antikapitalizmi, ne antiemperyalizmi ve ne de Kemalist devrimleri yeterince doğru tanımlayabilmiş ve sağlıklı bir biçimde özümleyebilmiştir... Çok kez uçlara savrulunmuş. Ve yine çok kez, "delilere özgü bir rahatlıkla" (narrenfreiheit) ya konu tümüyle tabulaştırılmış, ya yadsınmış —hor görülmüş ya da örneğin, laiklik gibi sonuna kadar savunulması gerekli en temel ilkeler bile, "popülizm-yığınsallık" adına, atlanıp, en gerici güçlerle işbirliğine gidilmiştir.

Oysa, yakın tarih üzerine, Celal Bayar ve ardılları, kuşkusuz kendi dünya görüşleri ve bunun gerektirdiği mantık uzantısında, her zaman diğerlerinden daha açık ve net davranmışlar. Tarih de, onların haklılıklarını günbegün kanıtlamıştır...

Gerçekte tüm bu olup bitenleri, biçimsel bir siyasi bağımsızlığa karşın, sosyo-ekonomik bir formasyon olarak ne kapitalizm ve ne de doğal uzantısı olan emperyalizm ile çatışmayan bir süreç olarak yorumlamak en doğru bir yaklaşım olarak görülür... Temeldeki ekonomik çıkarlara ters düşmeyen böylesi bir biçimsel bağımsızlık da özünde yeni-sömürgeciliğin ilkelerine uygun bir olgudur. [Örneğin, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransızlar, Suriye'de bunun tersi eski yöntemi denemişler ve büyük maddi-manevi kayıplar vererek geri çekilmişlerdir... (Bu konuda bkz. Leonid-Friedrich, Ankara, 1922. Kaynak Yay. 1985)]

Ayrıca, sonraki yıllardaki gelişmeler ve bugün 24 Ocak kararlarının uzantısında ulaşılan evrim düzeyinin niçelik ve niteliği de böylesi düşünenleri doğrular nitelikler sergilemektedir... □

(*) Ş.S. Aydemir'in verdiği bilgiye göre, Mustafa Kemal Paşa ile Muammer Bey'in kurmayı amaçladıkları şirketin ve sonra da İş Bankası'nın ilk sermayesini oluşturan para, Hindistanlı Müslümanlar'ın "Milli Mücadeleye" yardım amacıyla Başkomutan Mustafa Kemal Paşa'ya gönderdikleri yardımdan kaynaklanmıştır. (Bkz. Ş.S. Aydemir, *İkinci Adam*, Cilt, 1, 2 Baskı, 1968, s. 467).



Türk Sineması: 90. Yılında Kaç Yaşında?..

Hazırlayan: A.Haşim Akman

1970 sonrası toplumsal yaşantımızdaki canlılığın en çok sinema alanında yansıma bulduğunu söylemek bir abartma olmasa gerekir. Her zaman olduğu gibi, iyi ile kötünün birlikte yaşam bulduğu Türk sinemasında bir dönem baskın çıkan seks, şiddet ve arabesk furyası bugün giderek tortulaşmaktadır. Bunda hiç kuşkusuz televizyon programlarında sinemaya verilen ağırlığın ve bu yıl altıncısı yapılacak olan "Sinema Günleri" ile giderek yaygınlaşan video olayının etkisi vardır.

Gelişmelere kendi bütünselliği ve karşılıklı etkileşimi içinde baktığımızda bu saydığımız nedenlerin olumsuz etkileri de bulunabilir. Ama konumuz Türk sinemasının nitel durumunu belirlemek olduğuna göre şu saptamayı rahatlıkla yapabiliriz: Türk sineması artık, fakir kız-zengin oğlan ya da tersi, tarih karikatürleri ya da sulu melodramlar vb. ile varlık gösterme olanağına sahip değildir. Değişen dünya ve toplumsal koşullar, buna bağlı olarak gelişen beğeni düzeyi yeni bir talep yaratmış, bu da eskiyi hızla yenileşmeye doğru itmiştir.

Bu aşamada sorulması gereken soru da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Türk sinemasında talep nitel olarak bir sıçrama yapmıştır ama, Türk sineması da benzer bir sıçramayı gerçekleştirmiş midir? Soruyu bir başka biçimde sorarsak, içinde bulunduğumuz yıl Türk sinemasının 90. yılıdır. İlk filmin İstanbul'da gösterilmeye başlandığı 1897 yılını sinema olgusunun başlangıç yılı olarak alırsak, sinemayla hiç de azımsanmayacak bir süredir yakınlığımız olmuştur. Ancak geriye dönüp baktığımızda Türk sineması 90 yaşındadır diyebilmek mümkün müdür? Kitle iletişim araçlarının sınırların varlığını anlamsız kıldığı günümüzde Türk sineması sahip olduğu olanaklarla varlığını korumada ne kadar başarılı olabilecektir?

Büyük ya da küçük, kazanılan ulusal/uluslararası başarılar, elde edilen ödüller, Türk sineması için ne anlam taşımakta, geleceğinde ne kadar etkili olmaktadır? vb...

Soruları bu anlamda çoğaltmak mümkün olmakla birlikte tümünün yanıtını almak ve hele dergi sayfalarında sergilemek, bir büyük olanaksızlık. Sinemanın yeniden bilince çıktığı bu ayda 22 filmlik bir listeyle şenlikte boy gösteren Türk sinemasını öne çıkartmak amacımız.

Elinizdeki bu dosya, bugün *ulaşılan durumun* saptanmasını amaçlıyor. Türk sinemasının karşı karşıya kaldığı sorunlar nelerdir, bu noktaya hangi tarihsel-toplumsal süreç sonunda gelinmiştir? Bulunulan noktada görünen tehlikeler nelerdir?

Hiçbir iddia taşımayan ve yalnızca bir durum belirlemesini amaçlayar bu çalışma alışıla gelinin dışında bir yöntemle oluşturuldu. Şimdiye değin yapılanlar, ne yazık ki güncelliğin ötesine geçememiş bir sonraki dergi sayısında unutulup gitmiştir. Burada denenmek istenen ise bu güncellik üstüne kalıcı bır şeyler ekleyebilmek, tarihsellikten kopmadan günümüze bakmaktır.

Dosyanın bütünü göz önünde tutulduğunda anlaşılabilecek olan yaklaşımımız bir filmin yaratılmasında, senarist-yönetmen ikilisinin öneminde yoğunlaşmaktadır. Elbette yaratıcı sinema için söz konusu olan bu durum, eski nitelikleriyle çalışmayı sürdüren klasik anlamda Yeşilçam sinemacılığını dışlamaktadır.

Bir filmin ortaya çıkartılmasında parasal katkıyı sağlayan yapımcının bu dosyada —bizim dışımızdaki nedenlerden dolayı— yer almaması ise bir anlamda çok büyük bir eksiklik de oluşturmuyor.

Göze batan en önemli eksiklik, sinema eleştirmenlerinin dosyaya katılmamış olmasıdır. Bu durum Türkiye'de sinema eleştirisinin yalnızca *film eleştirisi* olarak sürdürülmesinden kaynaklanmaktadır. Filmleri eleştirilen senarist-yönetmen ve oyunculara bu anlamda bir söz hakkı sağlamak bu tek yanlı ilişki için bir denge unsuru olarak değerlendirilmelidir. Ancak, Türkiye'de *sinemanın* sorunlarına sahip çıkan ve *sinemayı* tartışan eleştirmenlere dergi sayfalarımızın açık olduğunu da duyuruz.

Dosya kapsamının oluşumunda isteklerimizi geri çevirmeyen sinema adamlarımıza, Halit Refiğ, Işıl Özgentürk, Hülya Koçyiğit ve Tarık Akan'la söyleşileri gerçekleştiren Tülay ve Aydın Silier arkadaşlarımıza teşekkür ederiz.

Son olarak görüşme isteğimizi kabul etmeyen Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Zeki Ökten ve Müjde Ar'ın bu dosya içindeki eksikliğini özellikle belirtiriz.

Türk Sineması: Dün'den Yarın'a...

A.Haşim Akman

Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'de Paris'te gerçekleştirdikleri ilk sinematograf gösterisi, günümüz sinemasının başlangıcını oluşturan bir girişim olarak kabul edilir. O tarihte başlayan film çekimi ve gösterimi, isteyenin istediği amaçla kullanabileceği bir etkinliğe dönüşerek hızla tüm dünyaya yayılmış, sanatsal özelliği bir yana bırakılacak olursa, çağımızın en önemli görsel-işitsel iletişim aracı durumuna gelmiştir. Eşsiz anlatım gücü, geniş yığınların ilgisini çeker olması, kolay çoğaltılabilmesi vb. özellikleri sinemanın önemini bir kat daha artırmıştır.

Sinema, yapımı, uygulayımı ve gösterimi açısından, başka bir deyişle üretiminden tüketimine dek, diğer tüm sanatlardan daha çok ve doğrudan sermayeye bağlı bir etkinlik alanıdır. Sermayenin doğası gereği de, başlangıcından itibaren bir *meta* olagelmiştir. Sanatsal-estetik niteliğini dışlamaksızın ideolojik bir kullanımı da içeren bu durum, sinemanın tüm dünyadaki gelişiminde kendisini göstermiştir.

Her ne kadar Avrupa doğumlu bir uygulayım olsa da, sinemanın endüstrileşmesi, kendi topraklarında hiç savaş yaşamamış olan ABD'de gerçekleşmiş, ABD sineması dünya film piyasasının büyük bir bölümünü ele geçirmiştir. Pazarda oluşacak her türden talebi karşılayacak, yoğurup yeniden biçimlendirecek ya da saptıracak esneklik ve özellikte filmler yapabilen bu endüstri (Hollywood sineması), dünya sinemasının bir yanını oluşturmaktadır. Ancak ABD sineması bu konumunu sürdürmek için sermayenin tüm olanaklarını kullanırken, diğer yandan sinemanın gelişimine elbette katkıda da bulunmaktadır.

Sinemanın bir diğer kullanımı ise Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliği'nde görülür. Bu dev ülkede yığınlara ulaşmada ve sosyalist kültürün yapılandırılmasında sinema oldukça önemli bir işlev yüklenecektir. Üretiminde kâr amacının güdülmemesi, Sovyet sinemasının ayırıcı, temel özelliğidir. Bu yanıyla yaratımında hiçbir kısıtlama ve bağımlılığın olmaması, Sovyet sinemasını dünya sinemasında büyük atılımların beşiği haline getirmiştir. Sinemayı düz habercilikten ya da belgeselcilikten bir sanat olmaya sıçratan Eisenstein, Kuleşkov, Pudovkin vd. yönetmenlerin Sovyet sinemasından çıkmaları, bir rastlantı değildir.

TÜRKİYE'DE SİNEMA...

İmparatorluğun kozmopolit başkentinin Pera'sında (bugün Beyoğlu) ilk film Pathé Kardeşler'in Türkiye temsilciliğini üstlenen bir Polonya Yahudisi (Sigmund Weinberg) tarafından gösterildi. 1908 yılına değin imparatorluğun yalnızca büyük kentlerinde yaygınlaşmaya başladı. Bu tarihten sonra ise sinema salonları giderek çoğaldı, 1914 sonrasında da Müslüman Türkler'in işletmeciliğe yönelmesiyle sinema Pera'dan çıkarak daha geniş yığınların ilgisine sunuldu.

Bu dönemde yabancı film yapımcıları, gerek ülke içindeki gezilerden, gerekse önemli politik olaylardan esinlenen filmler çekmektedirler. Türkler tarafından çekilen ilk film ise 14 Kasım 1914 tarihini taşır. Fuat Uzkınay'ın bu 150 m.lik filmi,İttihat ve Terakki'nin bir oldu bittiyle ülkeyi I. Dünya Savaşı'na soktuğu tarihten üç gün sonraya rastgelmektedir. 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşı sonunda Ayastefanos'a (bugün Yeşilköy) dikilen anıtın yıkılmasını görüntüleyen bu filmle birlikte, film yapımcılığı devlet tarafından başlatılmış oldu. Bu durum, daha sonra, savaş yıllarında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ku-

ruluşuyla (1915) resmiyet kazanmış ve belgesel yapımların gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Aynı kuruluşun başında bulunan Weinberg'in konulu çalışmaları ise değişik nedenlerden dolayı yarım kalmıştır.

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adlı yarı askeri kuruluş da 1917 yılında konulu film çevirmeye başlamış, ama bir iki örnekten öteye gidememiştir.

Ülkenin işgali, eldeki sinema araç gereçlerinin sivil bir kuruluşa —Malûl Gaziler Cemiyeti— devrini gerektirdiğinden, daha sonraki film çalışmaları bu kuruluş aracılığıyla yürütülmüştür.

Oysa aynı dönem içinde Fransa'da *Sanat Filmi* (Film d'art) akımı başlar. Bu etkiyle İtalyan sinemasında "Romeo ve Juliet", "Hamlet", "Kamelyalı Kadın" vb. sanat filmleri ile tarihsel filmler çevrilmeye başlanır.Yine Fransız sineması komedi filmlerine öncülük eder.

Amerikan sineması ise kovboy filmleri;David-Wark Griffith ile komedi filmleri çekmekte ve dünya sinemasına Charles Chaplin'in bir dizi "Şarlo" filmini sunmaktadır.

İşgal koşullarında ve genellikle tiyatro oyunlarının filme çekilmesi biçiminde gelişen Türk sinemasının bu ilk dönemi, temelde hiçbir değişiklik göstermeden II. Dünya Savaşı yıllarına değin sürmüştür.

Bu dönem içinde yalnızca iki tane özel film yapımevi kurulmuştur. Bunlardan ilki, İstanbul'un değişik semtlerinde sinema salonu açarak ithal ettikleri filmlerle işletmecilik yapan Şakir ve Kemal Seden kardeşlerin kurduğu Kemal Film (1922); diğeri ise İpekçi kardeşlerin kurduğu İpek Film'dir.

1922'de kurulan Kemal Film'e sağlanan stüdyo verilmesi biçimindeki devlet desteği 1924 yılında geri çekilir. Böylece 1928 yılında İpek Film kurulana değin film çevrilemez. İpek ticaretinden film ithalatçılığı ve sinema işletmeciliğine geçen İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini üstlendiği iki filmle yapımcılığa da başlamış olurlar.

Ancak kısabir süre sonra sesli sinema örneklerinin Türkiye'ye de girmesiyle birlikte, zaten son derece geri olan Türk sinema teknolojisi iyice yetersiz duruma gelir. Sessiz çekilip Fransa'da seslendirilerek oynatılan filmlerin maliyetlerinin yüksekliği, seslendirme teknolojisi ithaline yol açar. Fırından bozma bir yapıda — bir süre Nâzım Hikmet'in de çalıştığı— seslendirme stüdyosu kurulur.

Türk sineması buraya kadarki gelişmesi içinde Türkiye kapitalizminin özelliklerini yansıtan bir görünüm sunmaktadır. Ülke içinde sinema işletmeciliğinin kârlı bir iş alanı olarak görülmesi yapımcılığı doğurmuş, ancak teknolojik bağımlılıktan doğan sorunlar nedeniyle yabancı sinemanın rekabeti aşılamamıştır. Başlangıcından II. Dünya Savaşı yıllarına dek yerli yapımcıların azlığı, sinemaya olan ilginin azlığından kaynaklanmaz. Tersine film ithalatı ve ondan elde edilen kazancın kolaylığı daha çekicidir ve elbette "eşyanın tabiatı gereği"dir. Nitekim İpek Film, 1937'de yapımcılıktan çekilme kararını şu sözlerle açıklamaktadır:

> "...İlk senelerde bu kadar ümit ve arzu ile doğuşunu alkışladığımız millî filmciliğimiz niçin inkişaf etmiyor? Memleketimizde çevrilen beş altı türkçe filmin arkası niçin gelmedi? bunların bir çok sebepleri vardır. Bir defa şunu bilelim ki, gerek Amerika'da gerek Avrupa'da hazırlanan her bir filmin masarifine bütün dünya iştirak eder. Çünkü bu filmler bütün dünyada gösterilir. Halbuki Türkiye'de yapılan her hangi bir türkçe sözlü film en fazla en fazla Yunanistan, Suriye ve Mısır'da gösterilmesi imkânı olduğundan fazla para getiremiyor ve bunun için de imal masarifinin o filmin getireceği hasılata uygun bir nispette olması karşısında kalınıyor. Bu şekilde memleketimizde yapılan filmlerden istisnasız hiçbirinin hasılatı imâl masarifini örtememiştir..." (*)

D.W.Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filminden bir görüntü. (ABD, 1916)

LUMIERE'in sinematografında bir gösteri afişi: *Sulanan Sulayıcı*

1938 yılı sinemaya "havuç ve sopa"yı birlikte sunan bir yenilik getirir. Sinemalardan belediyenin kestiği vergi oranında bir indirim yapılır. İpek Film'i de yukarıda sözü edilen kararından caydıran bu teşvik unsurunun yanı sıra, günümüze değin hiçbir iktidarın adını bile anmak istemediği sansür uygulamaya sokulur. Ancak o yıllarda önemli olan teşviktir. Yerli yapımcılık bir atılıma hazırlanırken II. Dünya Savaşı patlak verir, atılım akim kalır.

Muhsin Ertuğrul sinemasından bir örnek: *Kaçakçılar* (1929-1932)

AMERICAN WAY OF LIFE (AMERİKAN YAŞAM BİÇİMİ)

Savaşla birlikte Avrupa'nın gelişmiş sinemaları da devre dışı kalır. Fransız sineması işgal nedeniyle, İngiliz sineması ise dokümantere yöneldiğinden bu ülkelerde konulu film üretilememektedir. Türkiye'ye ithal edilen Alman ve Sovyet filmleri ise hükümetin izlediği "tarafsızlık" politikası gereği bir yana bırakıldığından, tüm film piyasası nesnel olarak Amerikan filmlerine kalır.

Yalnızca *Amerikan Haberler Bürosu*'nun onayından geçebilen ve Mısır üzerinden ithalatı yapılan Amerikan filmleri gerek kültürel gerek toplumsal-ekonomik gerçekleri tümüyle farklı bir dünyanın değerlerini beraberinde taşımaya başlarlar. Üstelik ithal edilen filmler, kendi içinde de gerçeklikle hiçbir yakınlığı olmayan sulu melodramlar ya da serüven türü filmlerdir. (Özellikle savaşın hemen ardından başlatılan *Soğuk Savaş* dalgası antisovyet, antikomünist bir Amerikan propagandasını sinemaya taşımış, dünya çapındaki dağıtım tekelleri aracılığıyla ABD sineması diğer kapitalist ülke sinemalarını da bu anlamda bir kıskaca almıştır.)

Amerikan filmleriyle birlikte yurda sokulan Mısır filmleri ise günümüz arabeskinin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Bol şarkılı türkülü ve de gözyaşlı bu filmler, ("1938'de Damû'al hubb/Aşkın Gözyaşları Şehzadebaşı'nda gösterildiği vakit, filmi oynatan sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu."[**]) bir yandan savaş koşulları gerekçesiyle, ülkede süregiden yolsuzlukları, karaborsayı, tek parti iktidarının antidemokratik uygulamalarını halkın gözünden uzak tutmaya hizmet ederken diğer yandan da sinema izleyicisinin beğeni düzeyini biçimlendirir. Amerikan yaşamının propagandasını yaparak, bir ölçüde, daha sonra Demokrat Parti iktidarının "Küçük Amerika Olacağız" sloganının tutması için zemin hazırlar.

Savaş sonrası görece demokratik ortam, 1948'de yeniden düşürülen belediye eğlence resmi ile birlikte, Türk sinemacılığında yeni bir canlanmayı doğurur. Sinema, toplumsal-ekonomik hareketliliğin de etkisiyle yeniden kârlı bir yatırım alanı durumuna gelir. 1917-47 yılları arasında 1.4 olan yıllık film yapım ortalaması, 1947-56 yılları arasında 35.9'a sıçrar. Yine 1946-50 yılları arasında, daha önce var olan 5 yapımcıya, 14 yeni yapımcı eklenir. Yeni yapımcıların çoğunun Anadolu'daki sinema işletmecileri, daha sonra bölge işletmecileri, olduğu düşünülürse Türk sinemasını biçimlendiren etkinin niteliğini anlamak kolay olacaktır. Ama yine de, bu nicel gelişmenin, önceki dönemlerde yetişen sinemacı kuşağın ataletten kurtulmasına yardımcı olduğu ve Türk sineması denilen olguyu bu dönemden yetişen yönetmenlerin hazırladığı gözden uzak tutulmamalıdır.

Toplumsal muhalefetin kabarışı ve 1960 sonrası yaşanılanlar, hayatın tüm alanlarında olduğu gibi, sinemada da etkilerini göstermekte gecikmez.

1960 sonrası, o tarihe dek sesini duyuramayan kesimlerin her fırsatta seslerini duyurmaları, ekonomik-politik platformlarda hak arama mücadelesinin somut olarak yaşandığı yıllardır. Pek çok ideolojik-politik sorunun bu dinamizmle birlikte tartışılmaya başlanması, gerçeklikle çok yakın bir ilişki içinde bulunan sinemanın da gündemine girer.

1960-65 arası *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) filmleriyle Metin Erksan, Zonguldak kömür işçilerini anlatan *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963) filmleriyle de Halit Refiğ gerçekliğe yönelmede değişik arayışlar sergilerler.

Aynı dönemde çevrilen *Yılanların Öcü*, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in müdehalesiyle denetimden kurtulsa da, gösterildiği Anadolu sinemalarında saldırılara uğrar. Duygu Sağıroğlu'nun köyden kente göçü anlatan *Bitmeyen Yol*'u (1965) da bir yıldan fazla süren bir yargı aşamasından kurtulduktan sonra gösterime girebilir.

Bu dönemde başlayan gerçekçi sinema arayışları; başta yine sansür olmak üzere, sinemanın çarpık yapılanması ve kendi iç yetersizlikleri nedeniyle çevresindeki kuşatmayı kıramaz.

Yine aynı dönem içinde Türkiye toplumunu tanıma ve onun sinemasını kurma temelinde bir tartışma başlar. Türk Sinematek çevresi ve eleştirmenlerin savunduğu *Evrensel Sinema* anlayışı, sinemacılara gerçeklik bağlamında kimi eleştiriler getirir. Sinemacıların savunduğu *Ulusal Sinema* kavramı ise, politik platformda ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) olarak ifade bulan bir görüşe dayanmaktadır. Kültürel plandaki yansımaları itibariyle ulusal özelliklerin abartılarak, doğu toplumu özelliğinin öne çıkartılması ve batının yadsınma-

sına dayanan *Ulusal Sinema*, kendisi dışındaki sinemayı batı kopyacılığı olarak nitelemektedir.

Ulusal Sinema yaklaşımını Marxist bulan ve daha sonra Türk-İslâm sentezi olarak kendini tanımlayan (Bugünde TRT-TV'ye film yapan Yücel Çakmaklı'nın öncülük ettiği)*Milli Sinema*cılar,*Ulusal Sinema*cılarla batı karşıtlığı ve geleneksel kültüre yaklaşımda kimi yakınlıklar kurmuşlarsa da hiçbir sorunu çözemeden dönemin anlamsız ve sonuçsuz tartışmasını noktalamışlardır.

BİR PERDE AÇILIYOR

Türk sinema tarihinde "Sinemacılar Dönemi" olarak anılan tarihsel kesit, *Vurun Kahpeye* (1949) filmiyle yönetmenliğe geçen Lütfü Akad'la başlar. İlk filmlerinden sonra, özellikle *Kanun Namına*'da, var olan sinema teknolojisini ilk kez sinema diline uygun olarak kullanmaya başlayan Lütfü Akad, gerek yönetmenliğiyle, gerekse sinemanın gerçeklikle olan yakın ilişkisini yansıtması bakımından kendinden önceki yönetmenlerden ayrılır. Türk sinema geleneği içinde giderek kalınlaşan ayırıcı bir çizgi çeker.

1950'lerde başlayan hızlı (ve çarpık) kentleşme, kapitalistleşme sürecinin toplum üzerindeki acımasız sonuçlarını aile birey ekseninde irdeleyip, *İnsan*'a ulaşma çabaları Lütfü Akad sinemasının ilk ipuçlarını oluşturur.

1965 sonrası ürünlerinde daha da belirginleşmeye başlayan bu özellikleri, aradaki "geçimlik filmler"i saymazsak , özellikle *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) filmleriyle doruk noktasına ulaşır.

Bir bütün içinde bakıldığında Lütfü Akad sineması, Türkiye toplumunun yaşadığı trajik serüveni anlatır. Türkiye kırının acılı durumu, köyden kente göç ve kentleşme süreci, kendi devingenliği ve *insan* ekseninde ele alınarak anlatılır. Özellikle son üçlüde *işçileşme* süreci ve *emeğe* tanınan değer, Türk sineması için bir olgunluk noktasıdır.

YILMAZ GÜNEY SİNEMASI

Sinemaya başladığı yıllarda Amerikan sinemasının kötü gangster filmlerinden esinlenen örnekleri bolca görülen vurdulu-kırdılı filmlerin as adamı olur Yılmaz Güney. Yüzünden acı bir ifade yansıyan, sözden çok davranışlarıyla, tepkileriyle konuşan, özellikle kentleri kuşatan gecekondu kesimlerinin gönlünde "çirkin"liğiyle taht kuran bir oyuncudur. 1965-66 yıllarına değin bu tarz filmlerin vazgeçilmez adamıdır.

Lütfü Akad'ın sinemaya yeniden dönüşüne denk düşen *Hudutların Kanunu* Yılmaz Güney'in de senarist ve oyuncu olarak yeni kimliğinin ilk örneğidir. Ardından çevrilen *Kızılırmak-Karakoyun* ile daha sonra gelen ve senaryosuyla yönetimi kedisine ait olan *Seyyit Han*'da (1968) Yılmaz Güney tipolojisi belirmeye başlar. *Arkadaş* ve *Bir Gün Mutlaka*'da iyice belirginleşerek politik bir düzleme oturan bu tipoloji, özellikle *Düşman*'da (1980) değişme belirtileri gösterir. (*Düşman*, her ne kadar Yılmaz Güney'in hapislik döneminde Zeki Ökten tarafından çevrilmişse de, kaynaklar çekimin en küçük ayrıntısına kadar Yılmaz Güney'ce planlandığını belirtiyor.)

Öte yandan *Umut* (1970) kapitalistleşme sürecinin etkilerini, *Baba* (1971) ise aynı eksende, Almanya umudunun umutsuzluğa dönüşünü sergiler.

Yılmaz Güney'in sinema dilini değerlendirmek —ki konumuz dışıdır— bir yana bırakılacak olursa, "Yılmaz Güney Filmleri" olarak adlandırılan filmlerin, Yeşilçam sinemasının dışına düşen bir başka özelliği vardır. Arada gerekli öz sermayesini korumak/geliştirmek için eski tür filmler de yapmakla birlikte, bilinen önemli filmlerini Güney Film'e yapması, kendi sinema anlayışının sermayeden bağımsızlaşması girişimi olarak değerlendirilebilir.

Bu durumu olanaklı kılan en önemli etken de kuşkusuz 1970-1980 sonrası sosyo-ekonomik-politik koşulların böylesi bir çıkışa uygunluğudur.

UMUT İZLEYİCİDE Mİ?

1980 sonrası Türk sineması bir yandan geçmişinden gelen olumlu örnekler üzerinde yükselirken diğer yandan da yeni arayışları deniyor.

1970 sonrası TV'nin yaygınlaşması her ne kadar sinema üzerinde olumsuz etkiler yarattıysa da —sinema salonlarının bir biri ardı sıra kapanması gibi— son yıllarda artan sinema etkinlikleri ve TV'nin de bu etkinliklere karşı duyarsız kalmaması, beğeni düzeyi giderek olgunlaşan yeni bir izleyici kitlesinin doğmasına neden olmuş, izleyicide ucuz ya da pahalı, ödediği bilet bedelinin karşılığını arayan bir bilinç gelişmiştir. Bütün yakınmalara karşın viedonun da yaygınlaşmasıyla film yapımcılığı kârlılığını sürdürmektedir.

Ancak bu aşamada Türk sinemasının bekleyen kimi sorunlar da yok değil:

Yılanların Öcü'nden bir görüntü. (Metin Erksan, 1962)

Seyyit Han'da final: Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Danyal Topatan.

Kızılırmak-Karakoyun: Akad-Güney çalışmasının ürünü.

• Dün olduğu gibi bugün de yaratıcı sinemanın önündeki en büyük engel sansür'dür. Her ne kadar siyasi iktidarların dünya görüşlerindeki esnekliğe bağlı olarak uygulanmasında dönem dönem gevşemeler gözlemlenebilirse de, sinema bu anlamda sanatlar içinde en şanssız olanıdır. Sansür kurulunda sanatçı bir üyenin bulunması da sinemayı sanat dışı ölçütlerde *yargılayan* bu kurulun aykırılığını engelleyemeyecektir. Doğal olanı sansürün tümden kaldırılmasıdır.

• Başlangıcından beri "ucuz, kolay, çabuk" film üretmeyi kendine ilke edinmiş olan Türk sineması, bir türlü *zanaatçılıktan* kurtulup *sanayileşememiştir*. Kendini özellikle araç gereç olarak ve ham filmin elde edilmesinde gösteren bu durumun en önemli sonucu dışa bağımlılık olarak somutlanmaktadır. Türk sinemasının her şeye karşın nitelikli filmler yapıldığında dünya piyasalarında da var olabilme şansı, bu yüzden risk altındadır.

• Devlet televizyonunun sinemaya rakip olarak iş yapması da aynı olanaklara sahip olmayan Türk sineması için yakın dönemde bir başka tehlikeyi doğurabilir. Siyasi iktidarlardan bağımsız davranmayan TRT, yerli yapımlara hız vererek sinema çalışanlarına yeni iş olanakları sağlıyor görünmekle birlikte, bu sürecin, giderek sinemayı *teslim almak* gibi bir sonuca da yakın olduğu unutulmamalıdır. *Yorgun Savaşçı* ve diğer örneklerde görüldüğü gibi, iktidarla ters düşen yapımlar gereğinde yok edilmekte, iktidarla uzlaşmayan yönetmenlere iş kapıları kapanmaktadır. İktidarla uzlaşmayan, alt yapı sorunlarını çözemeyen sinemanın "barutu", bu anlamda da "bir atımlık" kalmaktan kurtulamamaktadır.

• Türk sineması için televizyonla rekabette ve var olma savaşında iç ve dış (özellikle Almanya) video pazarı ve video işletmecileri bir can simidi gibi görülmektedir. Filmin yeniden sermayeye dönüşünde bugün için önemli bir etken olan video işletmeciliği, sinemaya bir olumsuzluğu da beraberinde taşımaktadır.

Türk sinemasının gelişememesindeki etkenlerden biri olarak görülen dün'ün sinema ve bölge işletmecilerinin yerini bugün video işletmecileri almaktadır. Sinema için büyük bir talep yaratan bu piyasa, günümüz Türk sinemasını da "ucuz, kolay, çabuk" ilkesine zorlamaktadır. On beş gün gibi kısa bir zaman diliminde film çevirme "mucizesi"sinin nedeni budur. Koşullara teslim olmanın bedelini acı bir biçimde ödeyen Türk sinemasının, aynı anlayışın devamı halinde, bedel bile ödeyemeyecek duruma gelmesi kaçınılmaz olacaktır.

• Türk sineması, bugün karşı karşıya bulunduğu pek çok sorunu kendi iç örgütlenmesini gerçekleştirerek, küçük kâr hesaplarını bir yana bırakıp uzun vadeli düşünerek davrandığında çözebilecek olgunluktadır.

• 1970-1980 arası örnekler dikkate alındığında yetkin bir sinemanın varlığı, gelişmesi ve kalıcılığı demokratik bir politik ortamda mümkün olabilmektedir. Toplumsal gelişmeye bağlı olarak demokratik örgütlerle etkileşim içinde bulunmak da Türk sinemasının sorunlarını çözmekte bir etken olacaktır. □

(*) M.Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi, s. 117
(**) A.g.e., s.100

KAYNAKÇA

1. M.Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi.* Artist Yayını, İst. 1962.
2. M.Nijat Özön *Sinema.* Uygulayımı-Sanatı-Tarihi. Hil Yayın İst. 1984 ya da 1985.
3. Yuriy M.Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları.* Çev. Oğuz Özügül. de Yayınevi İst. 1986.
4. M.Tali Öngören, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü.* Dayanışma Yay. Ankara, 1982.
5. Altan Yalçın, *Yılmaz Güney* Dosyası -I- Güney Film A.Ş. Yayınları İst. 1977.
6. *Yedinci Sanat* ve *Yeni Sinema* dergisi koleksiyonları.

Lütfü Akad:

"Kendimi ifade edecek en iyi yolu bulmak. Kaygım bu."

■ 1950 yılı ile başladığı kabul edilen ve "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan tarihsel kesiti Türk sineması için bir başlangıç sayarsak; devraldığınız mirası ve dönemin özelliklerini anlatır mısınız?

□ "Sinemacılar" pek büyük, önemli bir miras devralmadı. Devraldığı, daha ziyade teknik. O da en ilkelinden. Gene bir laboratuvar vardı, filmler orada yıkanıyordu. Ses vardı. Dublaj yapılıyordu. Bir iki sesli çekim yapıldıysa da onlar örnek olarak kaldı. İpekçi'lerde iyi bir ışıklandırma malzemesi vardı. Onun dışında hiçbir şey yoktu. Son derece ilkel, frener mercekli, ön camlı aydınlatma araçları o kadar ilkeldi ki; uçları daima dışarıdaydı ve hiçbir güvenliği olmadığı için rahatlıkla çarpılmalar oluyordu. Fransa'dan ithal edilmişlerdi ve çalışanın can güvenliği düşünülmeden imal edilmiş şeylerdi.

1950'lerde Türkiye'de işleyen tramvaylar gibi. Onda da vatmanlar yolculardan ayrılmış, her tarafı açık bir bölmede yaz kış öyle sürerlerdi. Kışın kalın paltolar, atkılar içinde filan çalışırlardı. Çalışanın sağlığı ya da güveni düşünülmeden yapılmış şeylerdi. "Sinemacılar Dönemi" bu şartlarda başladı.

Biz ilkel bir teknikten başka bir şey devralmadık. İkincisi bir öncekilere göre tiyatrodan hiçbir oyuncu kullanmadık. Bu işe bizim gibi heves etmiş, merak salmış arkadaşlarla çalıştık. Ancak o dönem inkâr edemeyeceğimiz bir birikim de var. O günün şartlarına göre fena sayılmayacak bir kamareman birikimi vardı. Bunların büyük bir kısmı laboratuvardan kendi kendine yetişmeydi. Başka yerden yetişme imkânı da zaten yoktu. Negatif yıkıyor, bakıyor, görüyorlar. Nasıl ışıklandırılırsa ne olur diye.

Benim ilk filmimin görüntü yönetmeni, Lazar Yazıcıoğlu, Yohakim Filmeridis ve yeni yeni bu işe başlayan Kriton İliyadis vardı kameraman olarak ciddiye alınabilecek. Bunların hepsinin ustası olarak da tabii Cezmi Ar. Böyle bir birikimin varlığı başlangıç için çok önemliydi.

Montaj ve kurgu birikimi de vardı. Orhan Atadeniz, kendi kendisini yetiştirmiş müthiş bir kurgucuydu. Hepimiz ondan çok şey öğrendik.

■ Yönetmen olarak sizin sinemaya bakışınız bir önceki dönemden oldukça farklı. Sinemanızın sanat yönü daha ağırlıklı. Toplumsal gelişme ve onun yarattığı sorunlarla paralel giden bir sinema dünyanız var. Bu duruma geliş sürecinizi anlatır mısınız?

□ Bu dönem, *Hudutların Kanunu* ile başlar. İlk arayışı ise, orman belgeselidir (Tanrının Bağışı Orman). Orada el yordamıyla, içgüdü ile, sağduyuyla diyelim, yaptığım çalışmaları, *Hudutların Kanunu*'nda deneme fırsatı buldum. Yalın, düz bir anlatım denedim. Bir takım şeyleri özellikle insanlarımızın davranışlarıyla açıklamak istedim. Bizim insanımızın olaylar karşısında bir tutumu vardır. Mümkün olduğu kadar onu yakalamak. Dikkat ederseniz bazı durumlarda bir Fransız'ın, bir Alman'ın tepkisi farklıdır. Bize has olanı bulmak. Becerip beceremediğimi bilmiyorum. Öyle ki, oyuncuların adlarını bilmeseniz, hiçbirini tanımasanız, ses de olmasa, sırf oyundan, bu Türk filmi diyebileceğimiz bir deyiş getirebilmenin araştırmasıydı. Oldu mu, olmadı mı bilmiyorum. Ama bu tür çalışmayı son yaptığım filmime kadar sürdüregeldim.

■ Şimdi tam da bu konuyla ilgili olarak, 1965 sonrası başlayan "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" tartışmaları var ki daha sonra Türk-İslâm sentezine dönüşüyor. Sizin üslubunuz bu tartışmaların dışında sürüp gidiyor.

□ Tabii, ulusal sinema, milli sinema ikisi de aynı anlama gelen şeyler. Bunda da her şeyde olduğu gibi hemen kulüpçülüğe götürüyoruz işi. Öyle bir yatkınlığımız var. "Milli sinema" diye ayırdığınızda öbürü milli olmuyor mu? Onu kim yapıyor? Oyuncusu, yapımcısı, her şeyleri Türk değil mi? O zaman bu ayrım bir forma yarışı oluyor. Tabii, aslında bir dünya görüşünü yansıtıyor. Sizin de söylediğiniz gibi Türk-İslâm sentezi dedikleri akım da var.Böyle bir ayrım, bir takım şeyleri örtmek için kullanılıyor. Yoksa Türk halkı genelinde Müslüman'dır. İşte, Türk-İslâm. Sokakta, şurda-burda, her yerde bunu ideoloji haline getirmenin mantığını da anlayamıyorum. Burada her halde bir örtünme kaygısı var. Durup dururken İslâm'ı yüceltmek ve bunu bir kulüpçülük haline getirmek... Türk insanı kendiliğinden Müslüman'dı ve sözünü etmediği bir Müslümanlık'tı. Bu saf ve temiz bir şeydir. Lafı-sözü edildiğinde, iş yozlaşmaya gidiyor. Kim bilir, altında neler yatıyor.

Öbür tarafta da"Ulusal Sinema" var. "Ulusal Sinema" milli sinemaya bir tepki değil, tersi. "Milli Sinema", "Ulusal Sinema"ya tepki diye çıktı. O da şuradan geliyor: Halit Refiğ'e göre Türk filmlerinin yapımcısı halkın kendisidir. Çünkü halkın kendisi filmin parasını önceden, filmi görmeden verir. Sinemacılar bunu kredi olarak halktan toplarlar. Sinemacı işletmeciye, onlar da yapımcıya verir ve film yapılır. Yapılmakta ya da yapılacak olan filmin parası, halkın cebinden, önceden ödenmiştir. Dolayısıyla Ulusal Sinema halkın sinemasıdır. Ve batı etkisinde olan sinemadan uzaklaşmak,o köprüyü kırmak, Amerikan ya da Fransız sinemasının etkisinde kalmadan arayış içinde olmak. Amacı buydu, yanılmıyorsam. Benim bunlardan pek aykırı bir yanım yoktu. Fikir olarak bunlara katılıyordum. Sinemamı onlardan farklı görüyorsanız bir diyeceğim yok. Ama en azından bir bayrak sineması yapmaya kalkmadım.

■ **Evet ama "Ulusal Sinema" anlayışına örnek olarak pek bir şey de yapılamadı. Dolayısıyla "Ulusal Sinema" kavramı, o döneme özgü bir moda olmaktan ileri gidemedi. Bunda toplumsal koşullardaki hızlı değişmenin de etkili olduğu söylenebilir. Halit Refiğ bile o anlayışla bir-iki filmden fazla yapmadı.**

□ Bir Türk'e Gönül Verdim'i vardı...

■ **Evet. Bu anlamda, o dönemde arkası gelmedi. Sizin sinemanızda ise toplumsal gelişmeye bir paralellik var. Örneğin kentleşme olgusu. Köyden kente göç ve onun yarattığı toplumsal-insansal sorunlar. Yılmaz Güney sinemasını etkileyen yan da bu sanıyorum.**

□ Evet. Orada bir üçleme var. İkisi Yılmaz'la —*Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak Karakoyun*— biri de Türkan Şoray'la —*Ana*—. Kentleşme ve onun sorunlarını daha sonra da işledik. Arada bir de *Irmak* vardır. Bu arada bir kaç tane de ticari film var.

Yılmaz Güney, o zamana kadar vurdulu kırdılı filmler yapardı. Beraber çalışınca daha farklı bir sinema çıktı. Ama bu ilk filmimizde sonra —*Hudutların Kanunu*— Yılmaz'ın kişiliğini, hem oyuncu, hem yönetmen hem de senaryocu olarak çok iyi bir sinemacı olduğunu, gördüm. Bu onun için de bir başlangıçtı.

■ **Peki,sizi alışıla geleni yapmaktan daha farklı davranmaya, gerçekliği irdelemeye iten nedenler neydi?**

□ Şimdi sorun şu: Sinemaya geçeli bu yıl kırk bir yıl oldu. Kırk yıl sürekli film çevirme olanağını bulmak, yapımcıların bir takım isteklerine boyun eğmekle olur. Sözünü etmek istemediğimiz çok sayıda ticari filmler yaptık. Ama arada daima bir kapı aralığı bulup, oradan istediğimizi yapma fırsatını da elde ettik. Ama kendi kendime yaptığım çıraklık devresini atlattıktan sonra. Bunun için sabır gerekliydi.

Şimdiye kadar kırktan fazla film yaptım. Eğer imkanlarım olsa bunların yarısını çevirirdim. Hatta yarısından azını. Kalanını hep bu işte kalmak ve geçinmek derdi için yaptım.

Bu arada süzülenler, yaptıklarım nelerdir? Madem ki bu işe girdim, bir şey yapmam, kendimi ifade etmem gerek. Fırsat buldukça da onları uyguladım. Önce, kendimi ifade etmek. Kaygım bu. Kendimi ifade edecek en iyi yolu bulmak. Üslup arayışımın sebebi de bu.

■ **Evet ama bu, fantastik bir arayış da değil. Gerçeklikle paralellik sürekliliğini yitirmiyor.**

□ Elbette. Bu bir yapı meselesidir. Mesela aynı şeyi, saygıyla sözünü edeceğim bir kaç filmi var ki, onları da Metin Erksan çevirmiştir. Mesela *Sevmek Zamanı* benim şimdiye kadar gördüğüm, her şeyiyle en iyi on filmden bir tanesidir. Bu bir yapı meselesidir. Büyük hayalciler vardır. Sinemada, resimde ya da müzikte. İşte Metin de bunlardan birisidir.

■ **Tarihsel gelişmesi içinde günümüz Türk sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

□ İyi durumda. Çok iyi şeyler yapılıyor. Gençlerin dışında özellikle Atıf Yılmaz'ın olgun ustalığını görmekle mutlu oluyorum. Gençler de iyi. Şerif'le (Gören) Zeki'ye (Ökten) genç diyemeyeceğim. Onlar orta kuşak sayılır, çok iyi yerdeler. Çok yürekli filmler yapıyorlar. Çok seviniyorum. "Belki bizden daha mı yürekliler?" diyorum zaman zaman. Ancak sansür önemli bir tehlike. Üstelik bizim zanamızdan daha da sıkı.Sıkılığından da ziyade, ne söylediğini bilmeyen bir sansür var. Her an her şeye saçma sapan takılabilir. Çok şey değişti.

■ **Batıda rağbet gören Türk filmleri genellikle bir egzotizm taşıyor. Türk sinemasının geleceği açısından bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

□ İlk filmlerden bu yana, çoktandır farkettiğim bir Piyer Loti'cilik var. O sürece girilmesini istemem. Orada bir yanlışlık var. Katolik Kiliseler Birliği'nin ödüller verdiği filmler yapmak övünülecek bir şey değil.Ondan kaçınmak lâzım. Ona bir pazar yolu olarak bakıldı. Ama bu bir ucuzculuk oluyor. Biz, kendimize yaparsak mesele yok. Nitekim, daha eskilerde kendimize o tür filmler yaptığımız oldu. Ama bunu dış pazar aracı olarak kullanmak yanlıştır.

Mesela, *Pehlivan* filmi, bu tarzın dışındadır. Bu çok güzel bir film. Bizim de kendimize özgü sorunlarımız vardır. Pazar kaygısı ağır basınca eg-

zotizm ve Piyer Loti'cilik yapılıyor. Bunu bir zamanlar Japonlar da denediler, olmadı. Şimdi o egzotizm olmadan da batıya film yapıyorlar.

■ TV'nin Türk sinemasına katkısı nedir, ne olmalıdır?

□ Katkısı şu olabilir. TV'ye bir film yapıldığı zaman ticari kaygı yok. Maliyet kaygısı da yok. Eğer TV'ye yönetmenin gönlüne göre bir film yapma olanağı verilirse, ama TV hesabına yapılan bir filmi söylüyorum. Yoksa yapımcının TV'den götürü olarak aldığı film üzerine değil. Çünkü orada da maliyet kaygısı yine gelecek. Yapımcıya daha fazla para kalsın diye masrafı kısacak.

Dışarıdan, "Ben bunu sizin için yapmak istiyorum. Size yapmak istiyorum" diyecek. Bunu kabul ettirdiği zaman, TV'nin büyük katkısı olur. Çünkü burada maliyet kaygısı yoktur ve bir yönetmen için de bundan büyük imkân olamaz.

Ancak bu kimse gene TV'nin memuru olmamalı. Böyle bir yaklaşım olursa çok iyi olur. TV memuru olursanız o zaman tehlikeli çünkü sürekli onun gösterdiği hedefte filmler çekeceksiniz. Beğenseniz de beğenmeseniz de.

Şimdi var mıdır böyle bir imkân?.. Bilmiyorum.

Bunun dışında, sinema çalışanlarına bir canlılık getirdi. Ama yapımcılara bir şey getirmedi.

■ 1897'den 1987'ye Türk sineması bu yıl doksanıncı yılına girdi. Türk sineması kaç yaşındadır sizce?

□ Doksan yaşında değil. Türk sineması 1940'larda başladı dersek elli yaşına geliyor demektir.

■ Peki, elli yaş olgunluğu var mı?

□ Şimdi öyle şeyler var ki, çarpık gelişmiş. İnsan birikimi var. Para olmadıkça bu insan birikiminden tam verim almak zor. O zaman raşitik bir elli yaş diyeceğiz. Şimdi ben size sorayım biraz. Atıf Yılmaz'ın gördüğünüz son filmi hangisi?

■ Ahh!.. Belinda...

□ Peki bu filmin, herhangi bir Amerikan filminden daha güzel olduğunu kabul eder misiniz? Ondan güzel Amerikan filmi,Fransız filmi var mı?

■ Herhangi bir Amerikan filmini kastediyorsanız, elbette daha güzel.

□ İşte, dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir yönetmen (Atıf) Yılmaz'ın *Ahh!..Belinda*'yı yaptığı şartlarda film çevirmeyi göze alamaz. Teneke kamera, işini çok iyi bilen —ama uydurma— bir ekip ve teneke malzemelerle bilmem kaç günde bu filmi çıkarmaya hiç kimse cesaret edemez. Dün Abdülkadir Bey (Vedat Türkali) buradaydı. *Değirmen*'i —çok güzel bir film—on beş günde çevirmişler. Olmaz böyle bir şey!.. Bizdeki insan birikimi çok iyi, müthiş. Ben *Beyaz Mendil*'i onsekiz günde çevirdim, on beş yıl oynadı. Bir Fransız yönetmenle birlikte seyrediyorduk, kaç günde çevirdiğimi söyleyince dehşete kapıldı adam.

Bu şartlarda olmaz, çalışılmaz. Onun için çarpık gelişim. Bunun için bazı yerlerde doksan yaşında, bazı yerlerde elli. Bazı yerlerde yirmi beş. Bazı yerlerde ise kolları güçlü de bacakları tutmuyor. Yahut toraks genişlemiş de kafa küçük gibi...

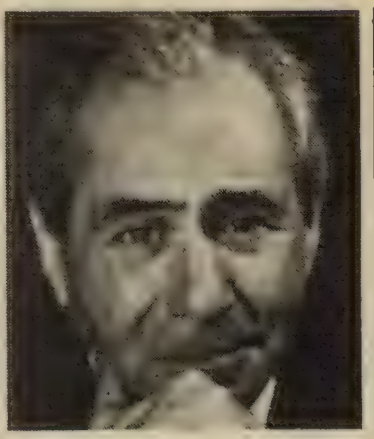
■ Devletin başlangıçtan beri sinemaya karşı gösterdiği çekingenliği nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Devlet bu son duruma gelinceye kadar sinemanın farkında değil. Sinema diye bir şey var mı, yok mu? Şimdi de öyle. Bir zamanlar Yunanistan'da Hülya Koçyiğit'in filmleri dublajsız oynardı ve müthiş rağbet görürdü. Hatta bir seyahatlerinde gösterilen ilginin izdihamından ölüyorlarmış.Yaşlı bir kadın boynuna sarılmış, "Çok şükür, dünya gözüyle seni gördüm!" diye. Yunanistan'da Türk filmleri Türkçe oynuyor ve müthiş bir rağbet görüyor. Sonra yasakladılar. Dışişleri bakanlığı bu olayın farkında değil.

Devlet bir tek sanatın farkında, edebiyatın. O da yazıyorlar, okullar etki altıda kalır diye. Bütün korktuğu o. Edebiyatı kovalar. Şiir yüzünden hapse girenler var. Müstehcen diye toplatılmış kitaplar var.

■ Aynı korku sinema için de geçerli değil mi?

□ Sinemada sansür var. Tıp diye tutup kaldırıyor. Sinema kolay. Ama edebiyatı kaldıramıyor. Onun sansürü yok. □



"Türk sineması... bazı yerlerde doksan yaşında, bazı yerlerde elli. Bazı yerlerde yirmi beş. Bazı yerlerde ise kolları güçlü de bacakları tutmuyor. Yahut toraks genişlemiş de kafa küçük gibi..."

Atıf Yılmaz:

"Türk sinemasının eksiği... ulusal üslubu bulamamak."

■ Türk sinemasının BUGÜN'ünü DÜN'e göre nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Düne göre Türk sinemasının belli bir bütünlüğü var. Dün daha çok ticari bir sinemaydı ve sadece iç pazar düşünülerek filmler yapılıyordu.

Bugün ise yeni sinemacı kuşakların yetişmesi, bu insanların dünyaya farklı bakış açılarıyla bakan insanlar olması, zaman içinde Türkiye'nin sosyal yapısında olan değişiklikler ve bunun sinema seyircisine etkileri seyircinin değişen kişiliği, bir de maliyetlerin artmasıyla birlikte iç pazarda filmlerin amorti edilememesi gibi unsurların birleşmesi, daha bilinçli ve daha kültürlü olan bu sinema adamlarını yeni pazarlar aramaya yöneltti.

Böylece Türk sineması sadece başlangıçta olduğu gibi bir ticari meta olmaktan çıkıp, yavaş yavaş, büyük bir zaman içinde sanat olmaya dönüştü. Ve başta iyi filmle kötü film arasında çok büyük bir fark yokken, yine zaman içinde bu aradaki fark gittikçe büyüdü.

Bugün iki tür sinema yapılıyor. Bir, yeni pazarlar düşünülerek daha olgun, daha belli bir dünya görüşü olan sinemacıların yaptığı kaliteli ürünler, bir de tamamen iç pazar için yapılan ve gittikçe daha ucuza mal edilmek istenen ve bu nedenle de daha da kötü olan iç pazara hitabeden filmler.

■ İç ve dış video piyasası nedeniyle, dış pazar için film yapanlar içinde de kaliteyi ikinci plâna atan yapımcı ve yönetmenler yok mu? Bu anlamda video piyasası sinemayı etkilemiyor mu?

□ Bir dereceye kadar etkiliyor tabii. Bu arada şöyle oldu: Sosyal yapıdaki değişikliklerle yeni bir sinema seyircisi oluşmaya başladı. Yani bu kaliteli ürünleri besleyen sinema seyircisi daha çok genç nesil. Yani öğrenci, memur belli bir kültür düzeyine gelmiş seyirci. Bir de 1980 öncesi Türkiye'deki korkunç ortam, anarşinin artması, porno ve arabesk türü filmlerin çıkması, sinemanın gerçek seyircisi olan orta sınıfı sinemadan kaçırmıştı zaten. Sinema sadece sonuçta bir lümpen, evi barkı olmayan, birahenelerde, kahvehanelerde dolaşan bir berduş sınıfın sanatı haline gelmişti. Onlar da bu porno filmleri, şarkılı türkülü arabesk filmleri tercih ediyorlardı. Şimdi onlar bir taraftan devam ederken yeni bir seyirci oluşuyor ve evinde video bulundurabilecek ekonomik gücü olan insanlar da sokaktaki o lümpen seyirciden biraz daha düzeyli. Aile akşam eve döndüğü için, evde üniversiteli çocuk da oluyor, lisede okuyan kız da oluyor. Bir memur baba da oluyor. Yani ortalama bir kültür düzeyinin üstündeki insanlara hitabediyor video. Onun için bu kaliteli filmler aslında videoda da rağbet görüyor.

■ Video piyasasının bu yanıyla kendisini sinema üzerinde hissettirmesi, sinema adına olumsuz bir etki değil mi?

□ Evet ama, şunu ayırmak lâzım. Bir video bantlara ve video için çekilen filmler var, bir de 35 mm. çekilip videoya aktarılan filmler var. Bir kısım sinemacı yine en ucuz olduğu için video bantlara film çekerek bunu piyasaya sürmeye çalışıyor. Ama diğer taraftan kaliteli film çeken arkadaşlar da 35 mm çalışıyorlar. Belli bir zaman ve emek harcanıyor. Bunlar da videoya sonradan satılıyor. Tabii onların değeri alıcı adına da farklı oluyor. Alıcı onları tercih ediyor.

Bir de dediğiniz gibi belli bir etkileyicilik ister istemez oluyor. Eskiden işletmecilerin bir baskısı vardı. "Şu oyuncu oynasın, bu oyuncu böyle yapsın" diye. Şimdi o baskı bir açıdan videocuların baskısına dönüşmüş durumda. Böyle bir gerçek de var tabii.

■ Bu çerçevede Türk sineması kendi kimliğini oluşturma, kendini kabul ettirme anlamında kendisine yönelen baskıları göğüsleyebilecek mi?

□ Bu baskı estetik ve teknik düzeyde olmuyor. Star oynatma konu-

sunda oluyor. Türkiye'nin bugünkü teknolojik olanaklarıyla kısıtlı olarak bütün arkadaşlar estetik ve teknik düzeyi elde etmeye çalışıyorlar. Ama oyuncu seçiminde tabii, videonun önemli baskısı oluyor. Yine star hakimiyeti bir dereceye kadar sürüyor. Bir dereceye kadar diyorum, yeni gelen nesiller yönetmen adına, senaryocu adına falan da bakmaya başlıyorlar. Seçimlerini sadece oyuncuya göre yapmıyorlar. Türkiye için bu önemli bir ilerlemedir. Ama onun dışına, video pazarına çıkarken —özellikle Almanya iç pazarı için— oyuncuların çok önemli payı oluyor.

■ Bu söylediklerinizle Türk sinemasında bir yenilik arayışı olduğu sonucu çıkartılabilir mi?

□ Aslında Türk sinemasında üslup olarak önemli bir yenilik yok. Konularda bir takım yenilikler var. Bizim son yaptığımız filmler gibi. Şimdiye kadar işlenmemiş biçimler, temalar, arayışlar filân var ama, bu aslında o kadar önemli değil. Yönetmen üslubu olarak bu çizginin dışında bir-iki arkadaşımız belki var ama genel olarak oluşmuş bir üslup — buna ulusal üslup ya da Yeşilçam üslubu diyebiliriz— belli bir genel anlatım biçimi aşağı yukarı bütün arkadaşlarda ortak. Yani onun için anlatım dili olarak, sinemanın gramerini değiştiren önemli bir arayış olduğunu zannetmiyorum. Bunun dışında gördüğüm, sanıyorum, bir tek Ömer Kavur var. Farklı bir çalışma stili olan, dili farklı kullanan. Onun dışındaki arkadaşlarda hepsi, baştan beri belli bir birikime dayanan bir üslup var, hepimiz onu kullanıyoruz.

■ Peki batıya açılmada bu bir dezavantaj değil mi?

□ Bu olay zannediyorum şöyle oluyor: Bir ulusal kültürün belirlediği üsluplar var. Diyelim ki İngiliz, Amerikan, İtalyan, Sovyet filmleri var. Şimdi bunların hepsine baktığımızda insan davranışlarından tutun da çerçevelemeye, pelikürün rengine kadar, o coğrafyanın, o kültürün sonucu olan bir ulusal üslup görüyoruz. Bunun içinde bir de bireysel üsluplar var. Bireysel üsluplar, o ulusal üslubun dışında değil aslında. Yani hepsi İngiliz vd. sineması üslubu içinde oluyor. Bunları biz vasat bir sinema seyircisi bile olsak, sessiz de görsek, tek tek ülkelerini ayırabiliriz. Ulusal kültürden gelen farklılıklar o kadar önemli oluyor.

Türk sinemasının eksiği biraz da bu ulusal üslubu bulamamak. Bizim de belli bir geçmiş kültürümüz var. O kültür birikiminden yararlanarak bizim de ulusal, öncü bir üslup bulmamız lâzım ki, dünya sinemasına bir teklif getirelim. Evrensel olmanın şartı da o zaten. O sanatın üzerine yeni bir taş ekleyemezseniz, taklit bir sanat yaparsınız ki teknoloji taklit edilebilir, alınıp satılabilir bir şey de, kültür öyle değil. Her ülkenin kendi tarihinden kendi yaşamından taşıdığı bir şey. Onu satın alamıyorsunuz. Taklit de edemiyorsunuz. Biz Türk sineması olarak belli bir süre onu taklit ettik. Tabii çok geçerli bir yol değil. Bizim o yaptığımızı onlar kendi kültürüyle çok daha kolay yapıyor. Bu yüzden önce ulusal üslubumuzu geliştirmemiz lâzım ki, daha evrensel bir sinema yapabilelim.

Bakın, bir de yanlış bir durum var. Batı bizden ne istiyor, asıl sorun orada. Çünkü batı, Türkiye'yi azgelişmiş bir doğu ülkesi olarak görüyor. Bizden egzotik mal istiyor.Yani azgelişmişliğimizi vurgulayan, çok özel örflerimizi, adetlerimizi, bir takım folklorik özelliklerimizi sergileyen filmler bekliyor. Şimdi bu tabii bir tuzak! Sürekli onları yapmanın imkânı yok. Bir taraftan endüstrileşme, kentleşme oluyor ve Türkiye'nin önemli sorunları her gün değişiyor. Sanatçı da ister istemez bu tür sorunlardan etkileniyor. Ama siz kent filmi yahut psikolojik bir film yaptığınız zaman, batılı sanıyorum bize şöyle bakıyor: "Bunlar bize ait entelektüel meseleler, siz kendi azgelişmişliğinizle uğraşın, bizim sorunlarımızla pek ilgilenmeyin". Dış pazara çıkmak için bu tabii, önemli bir tuzak.

■ Nasıl bir sinema istiyor, ne kadarını gerçekleştirebiliyorsunuz?

□ Valla, her halde ancak yüzde altmış-yetmişini ancak gerçekleştirebiliyorum. Bir defa maalesef sinema teknolojisi çok geri. Onun gelişmesi lâzım. Kameralardan tutun da özellikle laboratuvarlar, seslendirme aygıtları ve özellikle sinema endüstrisinde çalışan elemanların, makinelerden daha geri olması, teknik açıdan Türk sinemasını çok geride bir sinema halinde bırakıyor.

Bu teknoloji çok önemli. Batıda en fakir bir ülkenin bile sinemasına baktığınız zaman bir defa altyapı sorunlarını hallettiğini görüyorsunuz. O nedenle onlarınkinin içinde bizim filmlerimiz ne yazık ki her zaman yarım yamalak kalıyor.

İkincisi maddi koşullar. Daha çok iç pazarla beslenen bir sinema olduğumuz için kısıtlı maliyetlerle film yapılmak zorunda. Bu da tabii sanatçının yaratıcılığını engelliyor.

Bunun dışında en önemlisi de sansür kurumu. Her hükümet değişikliğine göre değişen ve daha çok memurlardan oluşan ve aslında hükümetlerin dünya görüşünden de geri olan bir kurulun filmleri devamlı denetlemesi sanatçıyı en baştan bu da etkiliyor ve işe bir oto sansürle başlamasına yol açıyor. O zaman sanatçı hayal gücünü ve yaratıcılığını bütün özgürlüğü içinde kullanamıyor. Bundan da tabii yarım yamalak işler çıkıyor.

■ Star sistemine dayalı oyunculuk ve sinema eleştirisi üzerine görüşleriniz?

□ Star sistemi kendi içinde çelişki taşıyan bir konu. Şöyle: Bugün star olan arkadaşlarımız gerçekten iyi oyuncular. Daha önceki dönemde bu oyuncuların seyirciden ve piyasadan gelen taleplerden dolayı belli bir şartlanmaları vardı. Şimdi yavaş yavaş bu kırılmaya başladı. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi, dışarıdan gelen filmler, TV dizileri filan, bunlar toplumu etkiliyor. Ayrıca Türk toplumu dinamik bir toplum. Hızlı bir değişim içinde. Bunun da etkisiyle oyunculuk biçimi, meselelere bakış kendi kendine değişiyor. Onun için bu star dediğimiz oyuncu arkadaşları aslında yadsımamak lâzım. Onlar büyük birikimler taşıyorlar ve çoğu da gerçekten işini iyi yapıyor. Ama tabii bu yeterli değil. Star denilen insan da gerçekten bir para getirir diye umulan oyuncu parmakla sayılacak kadar az. Koca bir sinemayı bu üç-beş insan besleyemez. Her konuda da oynayamaz. İster istemez bunların oynayacağı konular da belirli bir açıdan. Onun için firmaları ve yönetmenleri

lanse etmekte fayda var. Türk sineması batıda olduğu gibi yönetmen sineması yahut bir takım kurumların sineması olmaya başlarsa bu kısıtlama de kendiliğinden kalkacaktır. Bir starın oynayacağı ve oynayamayacağı filmler olacaktır o zaman.

Eleştiri konusunda ise, bildiğim kadarıyla şöyle bir durum oldu. Başta, Türkiye'deki o batılılaşma hareketiyle birlikte, aydınlarımızın fazla düşünmeden bir batı hayranlığı vardı: Batı filmleri, resmi, mimarisi iyi; Türk filmleri, resmi vd. kötü. Yani cumhuriyetle gelen yapay bir batılılaşma hevesiyle oluşan bir durumda ve taklitçiliği de aşamıyordu. Ama zaman içinde bu değişti. Belki on-on beş yıl süren yavaş bir değişmeydi ama şimdi, epey bir zamandır ben eleştirmenlerin Türk sinemasına yararlı olduklarına inanıyorum. Yazılar şöyle ya da böylede çıksa, mümkün olduğu kadar iyi ürünleri değerlendirmeye çalışıyorlar. Onlara belli bir toleransla yaklaşıyorlar. Bir takım kusurları belki görmezlikten geliyorlar. Ama bizim ülkemizde de bu şart. Seyirciye bunları sevdirmek, sinemaya bir takım yeni seyirci çekmek için eleştirmenlerin faydalı olduğuna inanıyorum. Ama yüzde yüz gerçek bir eleştiri yapıyorlar mı, bir filmin analizini ne kadar yapıyorlar, bu tartışılabilir bir konu tabii.

■ TV'nin Türk sinemasına etkisi/katkısı nedir, ne olmalıdır?

□ Devlet televizyonu sinemaya bir ticari olay gibi yaklaşıyor. Oysa sinemanın seyirci ile iletişim kurabilmesinde TV tanıtıcı bir araçtır. Batıda TV her hafta yeni çıkan filmlerin tanıtımını yapar. Bunda da bir yanlışımız vardır. Örneğin tiyatro bir sanattır diyerek, bir özel tiyatronun oynadığı oyun tanıtılır. Sinema büyük kitle sanatı, halk sanatı olduğu için sinemayı sanat saymamaktan ileri gelir bu. Dolayısıyla Türkiye'de resmi kurumlar sinemayı sanat saymıyorlar. Halbuki sinema ne kadar ticari bir olaysa, tiyatro da ticari bir olaydır. Resim için de öyle. Bugün bir resim üç yüz-beş yüz bin liradan, on-on beş milyon liraya kadar satılır. Ressamın sergisini TV tanıtıyor, satışını artırıyor. O da ticari bir olay sanat olmanın yanı sıra. Bunu bir türlü idrak edemediler. Bu da onların kültür düzeyinden kaynaklanıyor.

Televizyonun gelişmesi, yeni dizilerin yapımı vs. bir takım teknik adamlara yeni iş sahası açtı belki ama, sinemanın, sinema sanatı ve kültürünün gelişmesi açısından önemli bir katkısı olduğu söylenemez.□

Hülya Koçyiğit:

"Sinema oyuncusu olmak için önce bir şahsiyet gerekiyor."

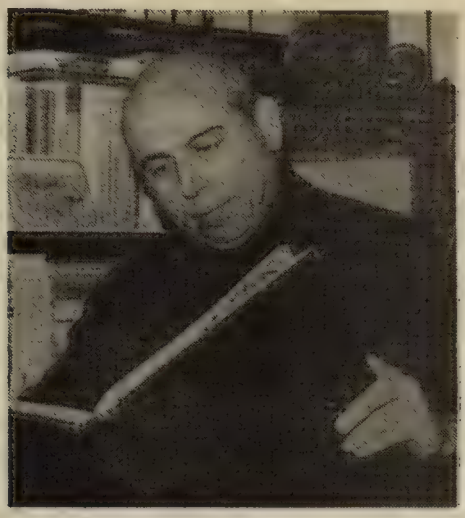
"...Oyunculuk, bir yandan popülaritenin korunması ya da halkın kafasındaki, beynindeki, kalbindeki her neresinde yer ediniyorsa, o yere uygun olmak için sınırlandırılmak, kalıplaştırmak. O çerçevenin içinde daralıp kalmak. Kişiliğin var, iraden var, 'benim böyle bir şeyler yapmam lazım' diyorsun, 'Sen busun' diye tepene biniyorlar.

Ben bir insanı canlandırıyorum. Etiyle, kemiğiyle, duygularıyla, canıyla, düşleriyle, yaşadıklarıyla, her haliyle yaşatabilmeliyim. O insan olduğuma inandırabilmek için. Sağduyu çok önemli. Özellikle bir sanatçıda çok kuvvetli olması gerekir. 'Böyle olması gerekir' diye kendi inandığım filmler de yaptım. 'Aaa! Sen evli bir kadınsın.'Halk seni bir başka örneğin olmadığı için sayıyor, bunun için göklere çıkarmış. Türk kadınları diyor ki, 'Bizim temsilcimiz, namus timsali bir kadın, nasıl olur da bu filmde bir erkekle yatağa girer.' Ya da 'Nasıl bir erkeği bırakıp da başka bir erkeğin kadını olmayı göze alabilir. Sana hiç yakıştıramadık..'

Bunlara uyduğum zaman çok garip gelmeye başladı bana. Çünkü o zaman yaşamayan şeyler yapıyorum. Kendim tatmin olmuyorum. Sanatçı, toplumsal gelişmeye öncülük etmesi gereken kişi. Özellikle sinema sanatçısı. Ben sinemamda bir şeyler anlatayım, bu toplumda neler oluyor, neler yaşanıyor göstermeliyim diyorum. Bunun için araştırıyorum, öğreniyorum, bunu yapmaya kalkıyorum. Sonradan da yapıtlarımda ticari başarı göstermediğim için artık bir 3., 4., 5. sini bana yaptırmıyorlar: 'Sen dur bakalım, biraz da bizim dediğimizi yapacaksın!..' diyorlar. Sanatçının kısıtlanması kadar mutsuzluk verici bir şey olamaz. Niçin ben kendimi bu kadar sorumlu hissediyorum da sorumluluğumu kimse paylaşmıyor?

Sinema oyuncusu olmak için önce bir şahsiyet, düşünebilen bir insan olmak gerekiyor. İnsanın kendini tanıması, kendini tanıdığı kadar çevresindeki insanları da tanıyabilen bir kişi olması gerek. Toplumu tanımak gerek. Görmek değil, tanımak gerekir. Tanımak için de yaşamak gerektiğine inanıyorum. Gözlemlerimizi yönetmenle beraber de yapıyoruz. İster istemez ben de çok etkileniyorum. Oynadığım karakteri, çekim süresince bırakmamaya çalışıyorum. Ancak duygu kullanıldığı ölçüde, kontrol de edilebilmeli. Sadece duyguyla oynanan bir karakter dehşet verici.

Bir zamanlar oyuncunun seslendirilmesi de çok kötüydü. 'Ne kadar iyi oynuyor, aman Allah'ım!' dedirten, gerçekten "oynayan", abartan oyun tarzını ne benimsedim, ne beğendim. Dünya sinemasında da hiç bu tür bir oyun tarzı yok zaten, hiçbir yerde görmedim. Bu tür "abartılı" oyun tarzını eskiden de hiç tutmuyordum. Dolayısıyla oyunculuğumun türünü değiştirdiğim söylenemez. Olsa olsa geliştirdim. Ama seslendirmeyi artık kendim yapıyorum. Bir de değişen şu var: Eskiden *tip*'i oynuyordum, şimdi *karakter*'i oynuyorum..."



Halit Refiğ:

"...temel meselenin milli olduğu inancındayım."

■ Türk sinemasının BUGÜN'ünü DÜN'e göre değerlendirir misiniz?

□ Ben sinemaya 27 Mayıs'ın siyasi değişim ortamında girdim (1961) Daha önce, sinema eleştirmenliği yaptığım yıllarda Türk sineması meselelerini ben de bir çeşit aydın olarak değerlendirmekteydim. Sinema eleştirisi yaptığım yıllardaki görüşlerimin gerçek, sağlam temellere oturmadığını, iyi düşünülmemiş, ham kalmış olduğunu bilfiil işe başladıktan sonra anladım. Değişmeyen tavır şu olmuştu: Sinema konularına, kültür meselelerine olan ilgim. Daha doğrusu, kendimi bildim bileli benim için bir Türkiye meselesi, memleket meselesi olmuştur. Her zaman vatan fikrinden yola çıktım, o fikirde doğruları bulmak, aramak beni şimdi bulunduğum yere getirdi.

Başlangıç yıllarımda, o zamana dek sıkı tutulan sansür konusu daha gevşek tutuldu. 1962'de *Yılanların Öcü* (Yön. M.Erksan), taraflar arasında bir kapışma alanı haline gelmişti ve hareket karşı hareket biçiminde gelişiyordu. Cumhurbaşkanı Gürsel'in filmi övmesi, belli bir dönemde sinema için çok önemliydi. Dolayısıyla yol açıcı oldu. 1977'de yeniden düzenlenen sinema sansür tüzüğüne kadar Türk sinemasında belli bir ifade ve düşünce serbestliği ortamı sağlandı. Tabii mutlaklaştırmamak, sınırsız olmamak üzere.

■ 1960-65 arası toplumun gerçeklerini izleme kaygısı var. Bu ne ölçüde başarılı oluyor? Bir de daha sonra 1965'lerde kuramsal bir sorgulama var. (Ulusal sinema tartışması.) Şimdi nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Gerisi olmayan bir başlangıcın muhakkak yanlışları olacaktır. Zamanla tecrübe kazanılır. Türkiye gerçekleriyle uyum halinde, konuları Türkiye gerçeklerine oturtma çabasıydı. Belli bir birikim temeline dayanmayan denemelerde eksiklik de doğaldır. Bugünle kıyasladığımda, eksiklikleri olan, ham çalışmalar olarak değerlendiriyorum.

Dünyada sinemanın resmen sanat oluşu II. Dünya Savaşı'ndan sonradır.

Bizde sinema, devlet tarafından ucuz halk eğlencesi olarak kabul ediliyordu. Devletin sinemayla ilk ilgilenmesi, *Susuz Yaz*'ın Berlin'de ödül kazanmasıyla oldu. Ama bu ilgi kısa sürdü. Sinemayla örgütlü ilgilenme ise Sinametek'le birlikte başladı.

■ O dönemde sinemanın kitlelerle ilişkisi nasıldı?

□ Halkın kolektif bilinci, seçimini anında yapabilecek durumdaydı. Mesela *Gurbet Kuşları* çok ilgi gördü.

■ "Ulusal Sinema" tezlerinde kitlelere bakış açısı neydi?

□ Kendi kişisel tecrübelerimden çıkardığım sonuçlarla kendimi aldatmamaya çalıştığım gibi başkalarını da aldatmamaya çalıştım. Ayrıca Türkiye'de yapılan filmler bir halk sanatı örneğidir. Bunun sebeplerini çeşitli vesilelerle yazdım çizdim.Ama diğer halk sanatlarını da (örneğin halk türküleri, halk şiiri, halk resimleri) ne mutlak doğru, mutlak güzel buradadır diye baştacı etmek, ne de "bu ne rezalet, bu ne felaket" diye küçümsemek bir yere varır.

"Ulusal Sinema" ülkeye has, Türkiye gerçeklerine dayanan bir sinema düşüncesine dayanıyordu.

■ "Ulusal Sinema" tezleri hangi yanılgıların sonucuydu?

□ "Ulusal Sinema" tezinin ortaya çıkması çok yönlüdür.

İlk filmlerimdeki sinema anlayışım büyük ölçüde yabancı filmlerden kaynaklanıyordu. Bu tarz bir anlatım şeklinin yabancılığını hissettim seyirci karşısında. Gördüğü filmlerden değil, doğrudan doğruya seyircinin reaksiyonlarından, duyarlığından, algılamasından ortaya çıkacak bir anlatım tarzının daha gerçekçi olacağı kanaatine vardım.

O dönemde genelde bir yabancı sinema hayranlığı vardı. Bunlara reaksiyondur.

Türkiye'nin sosyal ve ekonomik yapısının da kendine mahsus bir sinema anlayışı yaratacağı inancı içindeydim. Diğer sanat dallarında örnekleri olduğu gibi.

Bunun bir de siyasi yanı vardı. Türkiye'de sanatın ve kültürün sınıfsal ve ümmî olmayan bir ulusal karakter taşıması... gibi.

■ Türkiye'nin toplumsal yapısı düşünüldüğünde "Ulusal Sinema"nın gerçekleri yansıtması nasıl olacaktı?

□ Ben toplumsal yapılanmanın batı Avrupa'daki yapılara uymadığı, temel meselenin sınıfsal değil milli olduğu inancındayım. Belli bir sınıfın ideolojisinin temsilcisi olan, sınıf kavgası yapan sinemaya her zaman karşı oldum. Belli bir sınıfın sözcülüğü değil de, sınıfsal yapılaşmanın gerçeğini; ne olabildiğini, olabileceğini araştıran sinemadan yana oldum. Militan sinema beni her zaman rahatsız etti. Gerçeği, objektif bir şekilde veren sinemadan yanayım.

■ Nasıl bir sinema istiyor, ne kadarını gerçekleştiriyorsunuz?

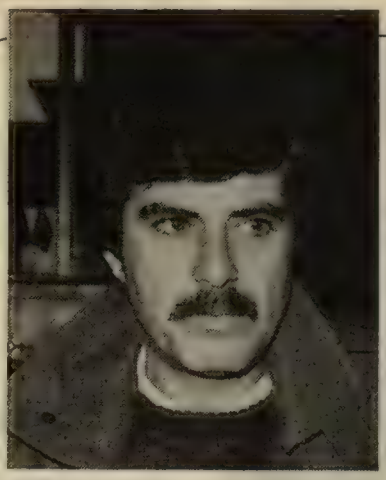
□ Çok geniş hayaller kurmuyorum. 30 yılda 60 film yaptım. Bunlardan belki 6 tanesi kendi düşündüğümü yapma özgürlüğünde olduğum filmlerdi. Bu tarz filmlerde belli teorilerden yola çıkmak, belli sosyal ideolojik görüşlere hadiseleri uydurmak yerine, kendi gözlemlediğim gerçeği, kendi görüşüme göre, çarpıtmadan, şu veya bu fikrin olması icap ettirdiği bir şekle sokmadan yapmaya çalıştım. Ve gerçeği, bu şekilde yapmanın, sanatçının asli görevi olduğuna inanıyorum.

Ben esas itibariyle kendimi Türkiye şartları içinde düşünüyorum. Türkiye için de yaratma özgürlüklerinin ve teknik olanakların daha geniş olduğu bir ortamdan başka bir şey düşünemiyorum.

■ Yapımcı-yönetmen ilişkilerinde karşılaştığınız sorunlar nelerdir?

□ Ticari sinemalarla davam yok. Siz kiminle film yapıyorsanız, onunla uzlaşmak zorundasınız. Oyunun kurallarını ve gereğini biliyorum. Eğer özellikle "başka türlü bir film" isteği gelmiyorsa; yalnızca kurallara uyuyorum, kendimden düşünce olarak hiçbir şey katmıyorum. Ancak o tür filmlerde tecrübe kazanmasam, ben *Yorgun Savaşçı*'yı da yapamazdım.

Kimse sanat filmi yapayım diye film yapmıyordu. (Griffith, Şarlo, Ford...) Sinema II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat oldu, sermayenin baskısından kurtuldu. Sonra, ticaretin yerini, TRT-TV'de olduğu gibi, siyasetin alması da kısıtlayıcı bir şey. Devlet desteği siyasi silah olarak kullanılmamalı. □



Tarık Akan: "Özgür davranmak çok zor..."

"... Türk sinemasının gelişmesinin önündeki engeller konusunda, öncelikle sinema sanatı üzerinde bugüne kadar uygulanan baskılar, kısıtlamalar; gelişmemesi için özellikle oluşturulmuş politikalar, sinema üzerinde oynanmış oyunlar ele alınmalı. Teknolojik ve ekonomik zorluklar var elbet ama her türlü teknolojik olanak ve para olsa, Avrupa çapında film yapabilir miyiz? Hayır, yapamayız. Önce demokrasi, özgürlük şart. Bunlar olmazsa sanat filiz vermez, yeşeremez.

Geçmişte belli bir hoşgörüyle sansürün hışmından kurtulabilmiş kimi filmler dünyada büyük yankılar uyandırdı. (İlk olarak *Yılanların Öcü*, daha sonra *Umut, Sürü, Yol*...) Ama gözler bizim üzerimize çevrilince aynı şeyin bir üstüne çıkmak olanağı olmuyor. Çünkü ardından gelen senelerde sansürün bizleri unutmasına yönelik bir politika uygulamak zorunda kalıyoruz.

1980'den bu yana o çizgiye çıkartabileceğimiz filmimiz olmadı. İşin içinden çıkamıyoruz, çünkü önce kendimiz sansür uyguluyor sonra da *sansür*e gönderiyoruz. Örneğin *Ses*, kendi içindeki sansürden dolayı hikâyede çöküntüler var. Özgür davranmak çok zor. Bir filmin maliyeti 50 milyon lira civarında. Bunun bir sene gecikmesi beş kişinin batması demek. Sermaye önce parasını kurtarmayı düşünüyor. Bu zorlamalar da filmi zedeliyor.

Bu kısıtlamalardan dolayı, aldığımız konularda çok sayıda izleyiciye, belli bir iş oranına ulaşamıyoruz. Sınırlamalar kalktığında bu iş oranı, öbür ticari filmlerin de çok üstünde olacaktır. Örneğin Costa Gavras'ın filminin Türkiye'de bir iş potansiyeli var. Silvester Stallone'nin filminin de bir iş potansiyeli var. Biri politik film, diğeri ticari film. Bunların potansiyeli birbirine çok yakın.

Uzun senelerden beri ticari olaylarda yokum. Onlardan mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum. Ama işte yılda 5-6 film yapmak zorundaysam, mutlaka bir-iki tanesinin üzerinde çalışmadan yapıyorum.

"Star sistemi yıkılmalı!.." denildiğinde alınıyorum. Şundan dolayı: Türkiye'de star sistemi yıkılsa, sanki daha mı iyi film çekilecek? Dünyanın neresinde yıkılmış ki Türkiye'de yıkılacak?Niye bununla uğraşıyorlar? Sen otur doğru dürüst filmini yap. Hikâyeni bul, uygun bulamıyorsan git starsız oyuncu bul. Sana da kimse karışmıyor zaten. Star sistemini yıkmanın anlamı şu: Bizlerle değil, dışarıdan herhangi bir oyuncuyla filmi yapmak, buna karşılık ticari başarıyı sağlamak. Bunu yapma diyen yok ki, herkes de yapıyor. Bir sonraki filminde zaten o insan da star oluyor.

Kaldı ki, oyuncuya göre senaryo hazırlamak geçmişte kaldı. Şimdi hikâyeye göre oyuncu seçiliyor. Kim hikâyeye uygunsa rol ona teklif ediliyor..."

Ayşe Şasa:

"Yirmi yıldır aşamadığımız bir zamanlama sorunu vardır."

■ Türk sinemasının BUGÜN'ünü DÜN'e göre nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Bugünün Türk sineması çok önemli bir aşamanın eşiğindedir. Geçmişte daha ziyade kolektif bir gelenek içinde ürün veren Türk sinemacıları zaman içinde giderek kişisel üsluplar ve bireysel tavırlar almışlardır. Bu olay Türk sinemasında giderek belirginleşiyor. Buradan yoğun bir sıçramaya gidileceğini, teorik bir birikimle de desteklendiğinde önemli ürünler verileceğini sanıyor, buna inanıyorum. Şu anda kimse olayın gerçek boyutlarının farkında değil. Ben de kendi payıma yeni farkediyorum. Bir katkıda bulunmak amacıyla da teorik bir araştırma hazırlıyorum.

Türk sinemasında, kuruluşundan bu yana kolektif bir duyarlık içinde bile gelişen, zaman zaman melodram olarak görünen, zaman zaman dram olarak nadiren de trajediye yakın kalıplar içinde görünen bir evrensel duyarlık söz konusudur. Günümüzde bu duyarlık giderek daha da yoğunlaşıp kendi geleneği içinde kişisel üsluplar olarak ağırlık ve önem kazanacaktır. Bu noktada Türk sineması evrensel sinemayla da çok önemli bir etkileşime girebilir, girecektir.

Türk sinemasının kaynağında, Türk insanına özgü bir doğu-batı problematiği vardır. Zaman zaman yüzeye çıkan bu durum tarih boyunca devam etmiştir. Doğu ile batı arasında bir tür geçit yeri olan Türk sineması, günümüz sinemasına bu anlamda çok özel bir imkân tanıyor. Demek istiyorum ki, Türk sineması, bir yandan doğulu kültürü, bir yandan da batılı kültürü ve hatta bir takım Uzakdoğu kültürleriyle etkileşime girmek durumundadır. Bunlar olacaktır.

■ Kültür sorunsalını öne çıkartan, işlevsel bir sinema tanımı yapıyorsunuz. Bu söylediklerinizi pazar için film yapmayı dışlamıyor mu?

□ Tabii ki pazar sorunsalı var. Türk sineması kendi içinde devinen küçücük bir sinema. Bunun sebepleri de çok derinde yatıyor. İslami bir kültürden gelmiş olması, diğer komşularıyla çeşitli nedenlerden dolayı bağlar kuramamış olması, altyapı yetersizlikleri vb. Bunlar şu anda Türk sinemasını içine kapatıyor. Ancak bunun bir de yarını vardır.

Türk sineması altyapı ve teorik birikim eksikliğinden dolayı bazı çarpık çurpuk ürünler vermiştir. Uzun bir süre de batı sinemasına göre nitelik kazanamaz görünmüştür. Ama bu aldatıcıdır. Önemli olan Türk filmlerinin eğilimleriyle yakından ilgilenmek ve orada atan yüreği yakından duymaktır.

■ Bir de bu "köprü olma" işlevini yerine getirirken egzotizm de bir tehlike değil mi?

□ Bu olay öne sürüldüğünde ben de bu konuyu benimseyenlerdendim. Ancak bunu o kadar önemsemiyorum. İlk aşamada yapılanlar tabii egzotik oldular. Batı için bir tür teşhircilik yapıldı. İsim vermek istemiyorum ama böyle bir tehlike var. Söylediklerimin çok soyut kaldıklarının farkındayım. Ama, bir Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Yılmaz Güney sinemaları, sözünü ettiğim trajik duyarlık meselesine müthiş ipucu oluşturan örneklerdir.

■ Hangi nokta(lar)dan hareketle yazıyorsunuz, ne türden sorunlarla karşılaşıyorsunuz?

□ Belli bir çatışma içeren herhangi bir konu senaryo olabilir. Bu bir hikâye de olabilir, üç satırlık bir fikir de olabilir.

Sorunlara gelince: Yine yirmi yıldır aşamadığımız bir zamanlama sorunumuz vardır. Bir fikri yapımcı ya da yönetmen buluyor, gelip "İki ay sonra filme başlıyoruz, bunu yaz" diyor. Bu çok kötü bir durum tabii. Çünkü bir senaryonun araştırma safhası vardır. Bir şeyi oturtmak için düşünüp araştırması ve bir birikim yapması gerekir senaristin. Ondan sonra senaryonun temeli oluşur. Ve son olarak da cilâ ister. Bu çok önemli-

dir. Eşyayı gösteren cilâdır çünkü. Bizde bu yapılmaz. Bu yüzden de çok güzel fikirler yakalansa bile, yalnızca bu nedenlerden senaryo müsvedde aşamasında kalır.

■ Yönetmen-yapımcı ilişkilerinde karşılaştığınız sorunlar nelerdir?

□ Genelde bir sorun çıkmaz. Zaten bir senarist tek başına bir anlam taşımaz. O, yönetmenin tamamlayıcısıdır. Onun dünyasına hizmet eder. Dolayısıyla başlarken kafa dengi bir yönetmenle başlanır.

■ Peki, bir filme öncelikli olarak "kâr" amaçlı yaklaşan bir yapımcının senaryonun mesajına karşı bir tavrı oluyor mu?

□ Bir şeyin kâr amaçlı olması, sanatsal ağırlık taşımasına engel değil. Kapitalist mantık içinde de seviyeli şeyler yapılabilir. Batı sinemasında görüyoruz. Dolayısıyla yapımcıdan yana da pek sorun çıkmaz.

■ "Star Sistemi"ne dayalı oyunculuk ve sinema eleştirisi hakkında neler düşünüyorsunuz?

□ Türk sinemasının orta halli anonim geleneği içinde star sistemi önemli bir egemenlik kurmuştur. Bugün yaratıcı bir sinema kurulmaya başladıkça star sistemi de mantığını kaybedecek, yeni bir mantık kazanacaktır. Bundan sonra bir senarist-yönetmen-oyuncu ittifakı söz konusu olacaktır. Bir Müjde Ar oyunculuğunda bunu görüyoruz. İleriye doğru bu örnekler çoğalacaktır.

Eleştiriye gelince...

Şimdi, eleştirmenin Türkiye gibi bir ülkede özel bir yeri, önemi vardır. Bir ekol getirecek, öneride bulunacak, teorik bir yaklaşım getirecek. Ülkemizde yarım yırtık, güdük bir takım işler yapılıyorsa, bu işlerin doğru dürüst olması için ne gerekiyorsa, önce yapıcı bir biçimde bunu getirecek.

Oysa bizim eleştirmenler, değişik şaraplardan birer yudum alıp, tadını, kokusunu... söyleyen degüstatörler gibi yaklaşıyorlar olaya. Bu çok güdük bir tavırdır. Buradan bir yere varılmaz. "Beğendim / beğenmedim", "Olmuş / olmamış..." böyle eleştiri olmaz.

AFŞAR TİMUÇİN

DOST SEZGİLERİ

Sardunyalar kurşun dökün üstüme
Üzerlikten atlatın beni dağlar
İyiye yorun düşlerimi
Canımdan çok sevdiğim gül dalları
Koruyun beni güzel sokaklar

Keçiboynuzları çiğdem kökleri
Sümbüller nergisler papatyalar
Erguvanlar gelincikler sarmaşıklar
Bütün otlar ve yaban çiçekleri
Renk renk yapraklarınızla sarın beni

Akasyalar beni kardeş bilin
Durmadan bana haber taşıyın kuşlar
Bana hep iyi şeyler söyleyin
Pencereme doğru sarkan bulutlar
Evlerin bilge bacaları
Gelmişten geçmişten anlatın bana

Filme kuramsal açıdan bakan eleştirmen, öneri getirir, çıkış yolu gösterir. Sanatçının göremeyeceği şeyleri göstererek ona bir katkıda bulunur. Türk sinemasının buna gerçekten ihtiyacı vardır. Ve biz eleştirmenlerden çok şeyler öğrenmeye hazırız. Ancak bir bilinci temsil eden, bilgi aktaran eleştirmenden. Bunun, sanatçının yetişmesine de çok büyük katkısı olur.

■ İlk film gösterimi tarihi olan 1897'yi Türkiye'de sinemanın başlangıcı için temel alırsak, Türk sineması bu yıl 90. yılına girdi. 90 yaşında bir Türk sineması vardır diyebilir miyiz?

□ Diyebiliriz. Hatta daha da eskilere, Karagöz-Hacivat ve gölge oyunlarına götürmek mümkündür. Türk insanındaki seyretme potansiyeli oldukça eskilere dayanmaktadır. Türk sineması çok görmüş geçirmiş, bize doğruları gösterecek bir güçtedir. Biraz romantik de gelse ortada 90 yıllık bir sinema vardır.

Bülent Oran:

"...benim yazdığım senaryolar genellikle bir iddia taşıyan senaryolar değil..."

■ Türk sinemasının DÜN'e göre BUGÜN'ünü nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Türk sineması düne göre bugün elbette ki daha iyi çok daha ileri, düzeyli bir yere gelmiştir. Ancak, düne göre bugünü bir orantıya vururken, dünün koşulları ile bugünün koşullarını da bir araya getirmek lâzım gelir. Dünün koşulları, bugünkü filmleri yapmaya elverişli değildi. Bu, dünün çalışanlarının yeteneksizliğinden değil, memleketin genel durumundan kaynaklanıyordu. Dünden bu yana, diyelim ki 60'lı yıllardan bu yana geçen 30 yıla yakın zamanda her şey değişti. Toplum değişti, seyircinin anlama kapasitesi genişledi. TV seyirciyi oldukça eğitip daha bir üst düzeye çıkardı. İşletmeci sinema ilişkileri değişti, daha özgün, o eski melodramların dışında daha gerçeğe yakın filmler yapma olanağı çıktı. Bütün bunlar, dünle bugünün seyircisinin, ekonomisinin ve toplumun ve de teknolojisinin gelişmesine paralel olarak gelişti.

En kaba bir örnekle, dünün sinemacılarını nasıl siyah-beyaz çektikleri için suçlayamazsak, o tür filmler yapmakla da fazla suçlamak biraz gereksiz olur kanısındayım.

■ Batı sinemasına göre baktığımızda...

□ Batı sinemasına göre bakmak de bence yanlış bir şey. Hiçbir mesleki kesimde, sürekli olarak batıyla bir kıyaslama yapılmıyor. Şimdi batıyı düşünelim. Her alanda bizden daha ileride. Bazı sanat dalları dışında. Örneğin Ay'da dolaşıyorlar, Merih'in fotoğrafını çeker duruma gelmişler. Nasıl bazı alanlarda bizden çok daha ilerideyse sinema alanında da elbetteki çok daha ileri de. Yalnız batıya biz hikâyedeki doğruluk, özgünlük vb.gibi ayrı kanallardan yaklaşmaya çalışıyoruz. Yoksa örneğin genel anlamda sanıyorum bir hayli geriyiz. Ve bu gerilikte de suçlu değiliz. Çok doğal bir şeydir.

■ Teknolojik anlamda mı kastediyorsunuz?

□ Teknolojik anlamda da, onun dışındaki bütün anlamlarda da. Yani sanatın bütün dallarında bizden daha ilerideler. Örneğin, resim sanatında, Türkiye'de yeni yeni bir kıpırdanma var. Yahut iyi sanatçılarımız olmasına karşın dışarıdaki yoğunlukta dışarıdaki güçte hiçbir zaman büyük bir sanatçı yetiştiremedik. Edebiyat alanında da öyle. Sayısız dev yapıtlar var, bizde o kadar sayısız dev yapıt yok. Şimdi bütün bunlar iç içe olan şeyler. Bütün bunlardan soyutlayıp da Türk sinemasını öteki sinemalarla aynı ringe çıkarmak, ağır sikletle sinek siklet boksörü dövüştürmeye benzer.

■ Peki bu "hikâyedeki özgünlük" bağlamında yaklaşırken egzotizm ve folklorik unsurlar...

□ O, tabii onların ilgilerini çekiyor, ilginç geliyor. Fena da kullanmıyorlar. Yani dışarıya açılan filmler de, övünç duyacağımız filmlerdir bence. Ama bu övünç duyma, biz onlar kadar film yapıyoruz demek de değil. Adamların üçüncü sınıf filmleri var ki, her yönden üstün. Ama şöyle de bir orantıya vursak, bizim koşullarımızda, bizim elimizdeki parayla, az negatifle, bizdeki gerek sansürden kaynaklanan gerek ekonomik açıdan kaynaklanan zorluklarla onlar ne film çevirirdi, o da bir sorundur. Onlar da o işi beceremezler. Akılları almaz.

Egzotizm ve folklorik özellikli filmlerle sınırları daha kolay kırabiliyoruz.

■ Günümüz Türk sineması için de bu tür bir gelişme doğru mu?

□ Her gün biraz daha doğruya gidiyorlar. Yeniler bayağı umut verici sinemacılar. Hepsi ayrı heyecanlar taşıyorlar. Bizim dönemimizde, daha çok gişe amaçlı filmler yapıyorduk. Şimdi de gayet tabii gişe amacı arkada kalmıyor ama, onun üzerinde de daha iyi, daha doğru filmler yapma heyecanı geldi gençlere. Bu çok güzel bir şey ve daha da iyiye götürecektir.

■ Senaryoyu hangi nokta(lar)dan hareketle yazıyorsunuz? Yazarken karşı karşıya kaldığınız sorunlar baskılar var mı? Varsa nelerdir?

□ Bir roman yahut dış kaynaklı bir konu, ne olursa, her noktadan senaryo yazabilirim. Ben profesyonel bir senaryocuyum. Ne isterlerse onu, kendi kuralları içinde ve iş yapar bir biçimde yapmaya çalışan bir senaryocuyum.

Prodüktörlerle fazla bir sorunum da olmadı. Yalnız, benim yazdığım senaryolar genellikle bir iddia taşıyan senaryolar değil. Onları ben TV'de yapmak istiyorum. Çünkü çok daha rahat bir ortam, çok daha az kısıtlama var. Onun dışındakileri sadece senaryoculuk tekniğinde bildiklerimin, deneyimlerimin doğrultusunda, olabildiğince iş yapma kaygısı taşıyarak yapıyorum. 40 yıldır bir zorlukla karşılaşmadım.

■ Ya Sansür...

□ Valla sansür, ciddi konuların dışında sansür, benim işlediğim filmleri etkilemedi. Zaten sansüre karşı bir şey yapamadığımız gibi, 40 yıl bu işi yapa yapa kendi kendimize bir oto sansür de getirdik. Yazarken beynimin bir yeri sanki sansür kurulundan biri gibi çalışıyor. Yaza yaza bu alışkanlık oldu. En ufak bir sözcüğün sansürde takılabileceğini, vites kullanır gibi, düşünmeden yazar hale geldim. Ama, bir takım toplumsal konular, bazı önemli öyküler var ki, zaten bunlar benim janrımın dışında. Ben senaryoyu para kazanmak için yazıyorum. Yine de öyle geçim kaynağı olarak yapıyorum. Sorduğunuz sorunun içeriğini taşıyan ciddi filmlerde pek fazla çalışmadım.

■ Günümüz sineması için genel olarak baktığımızda...

□ Genel olarak bakılıyor ama Türk sinemasının hangi tabloda, hangi koşullar içinde, hangi iklim şartları içinde yapıldığı hiç düşünülmüyor. Şimdi batı filmleriyle mukayese ediyoruz. Ama bu arada hiçbir zaman demiyoruz ki orada Chicago polis müdürüne hırsızlık yaptırılabiliniyor, bir subay filmin kötü adamı olabiliyor, bir öğretmen cinayet işleyebiliyor. Bizde bütün bu insanlar tabudur, yasaktır. Bir kere tiplemede, alacağınız meslek çeşitlemesinde bir darlık var. Sansür bir takım ciddi konuları eleştirmeyi engelliyor. O zaman Türk sineması zaten çok dar bir alan içinde cambaz gibi hareket etmek zorunda. Bir takım çok iyi konu da, zaten takılır diye düşüncede kalıyor, eyleme bile geçmiyor. Türk sinema çalışanlarının bir yerde sıçrama yapamamalarının bir nedeni de bu. Bu açıdan sansür bir engel. Ama benim açımdan hiçbir engel taşımıyor. Dışarıda da böyle. Yabancı filmleri söz konusu ederken onların sanat ağırlığı olanlarını ortaya koyuyoruz. Oysa ortaya süreceğimiz on tane böyle filme karşılık bin tane ipe sapa gelmez film çeviriyorlar.

Şunu demek istiyorum —gerçi ikisini birbirinden ayıramayız ama— bir sanat sineması var, bir de halkın gülüp eğlenmesi, deşarj olması için yapılan sinema var. Ben eğlendirici, vakit geçirici sinemanın adamıyım. Büyük sözleri olan sinemanın adamı değilim. Ona benzer bir şey yaparsam bunu da ancak televizyona yaparım.

■ Yönetmen-yapımcı ilişkilerinde karşılaştığınız sorunlar var mı? Varsa nelerdir?

□ Benim pek olmuyor. Zaten kırk yıldır bu işi yaptığım için neye evet diyeceğim, nasıl davranacağım herkesce biliniyor. Onun için ben hiçbir alanda çatışmaya rastlamam.

■ Soruna dışarıdan baktığınızda ne tür sorunlar var? Özellikle sinemaya sinema dışından sermaye aktaran yapımcıların arttığını düşünürsek.

□ Bir defa senaryoculuk sinemacılığın en zor, en nankör mesleğidir. Sanatçı yapılı bir senaryocu düşünelim. Gerçekten, yürekten inandığı bir öykü bulmuş olsun. Bu, eğer bazı kurallara uymuyorsa engellerle karşılaşır. Örneğin yapımcı "Bu iş yapmaz." diye sırt çevirebilir. Bir jön, rolü beğenmeyebilir. Genelinde kendi starını koruyacak çerçevede bir senaryo aranır. Bir Charles Bronson'u eşcinsel olarak da katil olarak da oynatabiliyorsunuz. Bizdeki jönlerin hiçbirine bunları yaptıramazsınız. Onlar başka kural içinde çalıştıkları için kendileri de haklıdır.

■ Star sistemine dayalı oyunculuk ve sinema eleştirisi üzerine görüşleriniz.

□ Star sistemi sinemanın kendi bünyesinde oluşturduğu doğal bir sistemdir. Bunu star kendi oluşturmaz. Halk yaratır. İyi oyuncu, kişiliğindeki çekiciliklerle ötekilerden daha çok beğenilir ve filmleri daha çok iş yapar. Bu bir talep yaratır ve ardından fiyatları yükselir. Bu doğal bir durumdur. Karşı değilim. Şimdi yeni bir gelişme var. Dünya sinemasında olduğu gibi bizde de yönetmenler starlaşmaya başladılar. Örneğin bir Şerif Gören, bir Atıf Yılmaz vb.

Sinema eleştirisi üzerine ise ben eleştirmenlerin yaptıklarının yararlı olduğu kanısında değilim. İyi yazılar yazıyorlar ama güzel eleştiri yazmak doğru eleştiri yapmak değildir. Bunun dışında bir hayli de kırıcı oldular, yanlışa da götürdükleri oldu. Benim gerçek eleştirmenden beklediğim, "bu iyi, o kötü" gibi ahkâm kesmenin dışında, yol gösterici olabilmektir.

Bir yararları, geniş bir kitlenin sinemayla köprü kurmasını sağlamak oldu. Bu küçümsenmeyecek bir olay. Ama sinema çalışanları ve özellikle yönetmenler açısından onlara güç verici bir eleştiri olmadı. Yontucu bir eleştiri oldu.

■ 1897'den 1987'ye Türk sineması 90. yılına girdi. Bugün Türk sineması kaç yaşındadır sizce?

□ Bu 90 yıl içinde yapılan işlerin yoğunluğu belirleyicidir. Biz sınırlarımız içine kapalı bir sinema olduğumuz için 90 yaşında diyemeyiz. Sinemaya heyecan son yıllarda geldi. Bu heyecan başta olsaydı 90 yaşında diyebilirdik. □

Yusuf Kurçenli:

"...dün yapılan sinemanın dışında, çok öte bir sinema yapıldığı düşüncesinde değilim."

■ Türk sinemasının BUGÜN'ünü DÜN'e göre nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Bu soruda, bilmiyorum tesadüfen mi yan yana geldi, düne göre bugünü, aslında belli bir farklılığı vurgulamak gibi bir anlam var. Ama bence gerçekten Türk sinemasının bugününü değerlendirebilmek için genel olarak dünle olan ilişkilerini belirlemek gerekiyor. Bence bugün yapılmakta olan sinema büyük ölçüde düne benzer ürünler veriyor. Yani sanıldığı ve denildiği gibi Türk sinemasının bir nitelik değiştirdiği düşüncesinde değilim. İzlenebilirse eğer, dünün Türk sinemasının içindeki sağlıklı unsurlarının bugün biraz daha serpilip geliştiği ve sinemayı "Türk sineması" yapan unsurlardan sağlıksızlarının giderek daha az bir sinema ürünü içinde yer aldığı düşüncesindeyim. Türk sineması gerçekten kendi doğrultusunda gidiyor. Yani önemli bir sıçrama ve sapma söz konusu değil. Bu sağlıksız unsurlar dediğimiz şey, biraz *olmayana ergi* gibi bir yaklaşım oluyor ama biliyorsunuz Türk sineması kendi içinde gelişip tiyatrocu dönemden kurtulup sinemacıların oluşturmaya başladığı sinema büyük ölçüde Hollywood sinemasının bir taklidi niteliğindeydi. Olaylar melodramatik yaklaşımlarla ele alınıp seyirciyle o yolla bir ilişki kuruluyordu. Bu sinemamız içindeki en sağlıksız unsurdu. Bugün bunlar azalmış durumda.

Düne ait olan sağlıklı unsurlar, bugün biraz daha serpilmiş ve kendine bir film yapımı içinde, sağlıklı unsurların ayrılan yerleri biraz daha gelişmiştir. Bu nedenle de Türk sineması bugün dünkü sinemaya göre daha farklı bir sinema gibi algılanmaktadır. Halbuki dünün sineması içinde özellikle bir Lütfü Akad'da bir Metin Erksan'da, sonra bazen Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç'de görebileceğimiz şeyler bugün Türk sinemasına daha kolay uygulanabilir hale gelmiştir. Bu da Türk sinemasının bugün düne göre daha iyi olduğu gibi bir sonuca getirebilir bizi ama dünden bağımsız dün yapılan sinemanın çok dışında, çok öte bir sinema yapıldığı düşüncesinde değilim.

■ Bu anlamda "yeni arayışlar" nitelendirmesi nereye oturtulabilir?

□ Buna şöyle yaklaşmak mümkün belki: Bugün toplumumuz daha bir açık toplum durumunda. Yani artık yalnız dünün Amerikan sineması ve onun taklidi olan Türk sinemasını seyretmek durumunda değil. Daha değişik filmler görebiliyor. Genel olarak toplum dünün toplumuna göre iletişime daha açık. Henüz açık sayılmaz ama, yine de daha açık bir toplum. Bu, halkın, seyircinin sinemaya olan, sinemadan olan beklentilerini değiştiren bir şey. Buna bağlı olarak sinema da bu değişen ve olgunlaşan talebe göre vaziyet alma durumunda. Bu yüzden de yeni yönelişlerin, yeni arayışların, ya da konu ve tema olarak yeni olmasa bile bunlara, *yeni yaklaşımların arayışına* yönelebiliyor sinema. Bu başlıkta toplanan çabaların böyle bir nedenden kaynaklandığı söylenebilir.

■ Nasıl bir sinema istiyor, ne kadarını gerçekleştirebiliyorsunuz?

□ Aslında bu soruya iki türlü yaklaşmak söz konusu galiba. Bir tanesi, gerçekte insan içinde bulunduğu koşulları göz önüne almadan, o koşullara göre düşünmeden edemiyor. Dolayısıyla olaya bu şekilde yaklaşırsak, yapmak istediğim sinemayı yapmaya çalışıyorum diyebilirim. Fakat böyle bir şeye, bizim koşullara çok angaje olmamız, onlara bağımlı olmamızın bizim muhayyelemizi bile, varsa yaratıcılığımızı bile sınırladığı

anlamına gelmesi bakımından değinmek istedim. İşin özel yanında ise insanın kendi öznelliklerinin tamamen özgür olabilmesine bağlı bir şey var.

İşte bu da, sözde de olsa konuşulabilirse eğer, aslında ben hikâye eden bir sinema yapmaktan, yapılmasından yana değilim. Yani sinemanın mümkün mertebe kendine yardım eden diğer sanat dallarından, tiyatro, edebiyat, müzik hatta fotoğraf gibi, onlardan arınarak kendi özgün kişiliğinin, varsa, bulunabilecekse, ürünlerle araştırılmasının doğru olduğunu düşünüyorum. En belirgin, en kolayı da bir kere filmin bir hikâye, bir roman olmaktan çıkması gerekiyor. Yani en kolay deyişiyle, gördüğümüz bir film ya da yapmak istediğimiz bir film, kolay anlatılamamalı, hikâye edilememelidir. Sinemanın bunu sağlamış olmasının *gereğini* düşünüyorum ve kafamı içinde bulunduğum koşulların dışına çıkarabildiğim zaman böyle bir sinema düşlüyorum.

■ Bir yönetmen olarak sizi sınırlayan koşullar, ilk çizdiğiniz çerçevede ilk aklıma gelen sansür olmak üzere, sinemanın dışında birtakım konular. İkincisi ise, yapımcıyla olan ilişkide bu türden bir sınırlama söz konusu edilebilir mi?

□ Gayet tabii yapımcı ve yapımcıyı bağlayan da koşullar. Yapımcıyı soyut bir insan olarak düşünmemek lâzım. Sonuç olarak yapmak istediğiniz sinemanın mali karşılığını bu ülkeden, bu ülkedeki sinema salonlarından ve seyircilerinden çıkarmak durumunda olan bir insan. Dolayısıyla biz bütün bu koşulların adını yapımcı olarak belirliyoruz. Tabii ki çok sınırlayıcı bir şey. Çünkü onun benim kadar uçması olanaksız. Eğer vakıf değilse devlet değilse bu yapımcı. Türkiye'de böyle unsurlar da olmadığına göre, sonuç olarak *patron* kalıyor geriye. Patron da sinemayı ne kadar seviyor, ne kadar sanatı desteklemek istiyor olursa olsun sonuçta kriteri yatırdığı parayı almakla başlayıp hatta onunla bitecektir. Kârdan falan vazgeçse bile. Bu da çok belirleyici bir şeydir.

■ Peki bu bağlamda yönetmen olarak yaratıcılık ne kadar bağımsız kalabiliyor?

□ Bu çok az, çok sınırda bir şey. Ama sinema yapmanızın da başka yolu yok. Dolayısıyla yapımcı unsurunu ortadan kaldırsanız, iyi de olsa kötü de olsa sinema yapmaya çalışıyor olmanız mümkün değil. Senaryo yazabilirsiniz ancak, ya da onu kafanızda kurabilirsiniz. Bir filmin olması ancak seyircinin karşısına çıkmasıyla söz konusudur. Yoksa sizin düşsel bir fanteziniz olur.

■ "Star sistemi"ne dayalı oyunculuk ve sinema eleştirisi üzerine görüşleriniz.

□ Star sisteminin savunulacak bir yanı yok. Sinema için her zaman engel olmuştur. Star, "seyirciyle kurduğu ilişkiden ötürü peşin müşterisi olan insandır" diye tarif edilebilir. Şu anda böyle bir tarif geldi içimden. O zaman bir kere yapacağınız bir filmde onun seyirciyle olan ilişkilerine yaslanmak zorunda olacağınıza göre, onun imajını değiştirmek konusunda bile bir kere sınırlı bir başarınız söz konusu olabilir.

■ O zaman yaratıcılığı etkileyen bir faktördür de...

□ Sinemayı etkileyen doğrudan doğruya; sinemanın, *sinema* olmasını etkileyen bir şey. Ama bir bakıma da star sistemi bir vakıa, ortada. Bunu telif etmeye çalışmak söz konusudur. O da telif etmeyle ne kadar başarıya ulaşılabilir, her zaman şüpheli bir şeydir. O anlamda bunun üstüne genellikle yeni starlar yaratılarak gitmek gibi bir çözüm yolu varsayılıyor. Halbuki sonuçta bir toplumun kaldırabileceği star sayısı da sayılıdır. Yani yirmi tane birden erkek star yaratamazsınız. Üç tanesi gider, yerine üç tanesi daha gelir. Bir ara dört buçuk gibi olurlar, sonra yine üçe inerler. Dolayısıyla starın yerine yeni star koymakla star sistemiyle mücadele ettiğini sanmak yanlıştır. Bu Yeşilçam'da özellikle prodüktörlerde belirmiş bir tepki biçimi olduğu için bunu anlatmaya çalışıyorum.

Star sisteminin kadroyu etkileyen bir olumsuzluğu da var. Kadro oyuncuların "nerede ne yapacağını düşünürken"i bulandıran bir şey. Diyelim X star bir filmde pekâla başka bir rol de oynayabilecekken, "ne kadar değiştirmiş" olursa olsun, esas *o* olanı oynamaktan yana olacaktır. Halbuki aynı insan bir başka yerde, gerçekten de yetenekli olan bir starsa — ki starlar da yetenekli olabilir— bir kere doğru bir kadro kurmanızı, doğru dürüst düşünebilmenizi engeller. Olayı, baştan çıkmaza sokar.

■ O zaman, "şimdilerde Türk sinemasında star sistemi değişiyor" demek de bir yanılsama mı?

□ Elbette. Şu anda böyle bir şey yok.

■ Star yerin bir başka star ikame ediliyor yani.

□ Edilmeye çalışılıyor. Şu anda başarılmış da değil.

■ Eleştiri için söyleyecekleriniz.

□ Türkiye'de birçok şeylerin olmadığı gibi sinema eleştirisinin de özgün olduğu düşüncesinde değilim. Türk sinemasına yaklaşımların yeteri kadar *yerli* olduğu kanısında değilim. Yerli yaklaşımdan, bize göre bir sinema, bize göre bir eleştiri filan kastetmiyorum tabii. Ama bizim meselelerimize bakan filmlere biraz yabancı gibi baktıkları düşüncesindeyim. Yani ben şahsen, ciddi bir sinema eleştirisi olduğu düşüncesinde değilim. En azından peşinen filmleri ilgi çeken insanlar var, peşinen ilgi çekmeyen insanlar var. Mesela ben. Peşinen ilgi çeken insanlaradn da sayılabilirim. Buna rağmen böyle söylüyorum.

Türk sinemasında diyelim otuz tane yönetmen varsa, beş veya altı tanesinin yaptığı filmler *peşinen* ilgiyi hak etmiş oluyorlar. O ismi, o imzayı taşıdığı için. Halbuki oluşma sürecinde bulunan Türk sinemasında sinema eleştirmenlerinin otuzun dışında insanları *bile* araması, oradaki kıvılcımları, yönelişleri çok yakından takip edip değerlendirmesi lâzım. Bu üç beş kişiyle sınırlı kalırsa bir kere meseleye gereği kadar geniş ve ileriye görücü bakmadıklarına dair bir kanı uyanıyor bende.

■ 1897'den 1987'ye Türk Sineması 90. yılına girdi. Bugün Türk Sineması kaç yaşındadır sizce?

□ Yaptığınız hesaba göre matematiksel olarak 90 yaşında oluyor. Türk sineması inşallah yakında doğar bir kere!.. □

Işıl Özgentürk:

"Senaryo bir edebiyat değildir. Ama sıradan bir şey de değildir."

■ Senaryoyu hangi noktalardan hareketle yazıyorsunuz, yazarken karşı karşıya kaldığınız kaygılar/baskılar nelerdir?

□ Bana kalırsa filmin başlangıcı, yönetmenin senaristin aklına düştüğü *an*dır. Yani bir duygudan, bir el hareketinden, bir hikâye ya da yaşadığınız bir olaydan etkilenir ve bunu ifade etmek istersiniz. Böylece film başlamış demektir. Bu andan itibaren de anlatılmak istenilen amacı önce somutlaştırmak gerekir. Yani yazıdan çok görsel yanı ağır basmalı ve filme hizmet etmelidir. Senaryo bir edebiyat değildir. Roman ve hikâye yazımından birçok farklar gösterir. Ama sıradan bir şey de değildir. Çünkü bir başka şeye hizmet edecektir.

Dolayısıyla ekonomik ve görsel bir metin olmak zorundadır.

Bu açıdan bakıldığında senaryoda yazınsal yaratıcılığınız kendiliğinden kısıtlanır. Size bir okuma metninde keyifli gelebilecek, haz verecek olan şeyler, görsel bir metin için belki de geçersizdir. Öyle bir diyalog yazarsınız ki bu, okunduğunda dilin kendi içindeki ahenkten ötürü çok hoş gelir. Ama bu diyalog, görsel bir diyalog olmadığı için sinemada sırıtabilir. İşte senaryo yazarının en çok sıkıştığı noktalardan biri dille kurduğu yaratıcılığın görsel yaratıcılıkla birleşmesidir. Ve bu çok ciddi bir baskıdır. Çünkü eninde sonunda bilirsiniz ki yarattığınız metin bir başkası tarafından yeniden yaratılacaktır. Zaten sizin yazdığınız metin bir başkası tarafından yeniden yaratılma safhasından geçmeyip aynen kopya edildiğinde ortada film diye bir şey olmaz. Bu yüzden senaryo bir çekirdek olmasına rağmen, yönetmeni yönlendiren bir film atmosferini anlatan, setteki set işçisinden oyuncuya, yönetmene kadar herkese yaratıcılığın keyfini verdirmek zorunda olan bir metindir. Yani setteki set işçisi senaryoyu okuduğunda, uçsuz bucaksız bir ovayı düşlemelidir. Ama aynı zamanda siz bu ovanın düşlemini kısmak zorundasınızdır. Bu yüzden ülkemizde senaryo yazarlığı fazlaca rağbet edilmeyen bir şeydir.

Bütün dünyada senaryo yazarlığı diye ayrı bir meslek dalı vardır. Bunlar iddialı, yaratıcı senaristlerdir. Teknisyen değillerdir. Yönetmenle birlikte yaratırlar. Bu yüzden, aynı zamanda kendi yaratıcılıklarından da taviz verirler. Bu bir uzmanlaşmadır. Türkiye'de bu uzmanlaşmanın mümkün olacağını zannetmiyorum. Olsa olsa teknisyen senaryo alanında bir uzmanlaşma olabilir. Ama öbür tür yaratıcı senaristliğin uzmanlaşabileceğini pek sanmıyorum. Çünkü önünde sonunda yılda beş, altı tane sıra dışı film yapılmaktadır. Bu sayı da Türkiye'de böyle bir meslek dalını besleyemez. Çünkü o zaman bu bir iştir. Şimdi ise bizde senaryo yazarlığı ya yazarların ya da yönetmenlerin bir işi halindedir. Buna teknisyen senaristliği katmıyorum. Çünkü onlar belli kalıplar içinde çok acele ve hızlı, gerçek dışı senaryolar hazırlıyorlar.

Senarist olarak bir defa yaratıcı planda karşılaştığımız baskıların dışında, tabii ki başka türlü baskılar da var. Bunlardan bir tanesi de, kesinlikle yaratıcılığın da bir bölümüne giren *yönetmenle* olan *çatışma* olayıdır. Bir senaristle bir yönetmen karşı karşıya geldiğinde iki yaratıcı bir arada olduğu için ister istemez bir çatışma olacaktır. Ve bunun getirdiği baskılar da olacaktır. Çünkü yönetmen de genellikle baskılar içinde olduğu için. Bu baskılar zannedildiği gibi sadece yapımcıdan gelmez. Bence temel baskı, yönetmenin *kendi içindeki* sansürden olmaktadır. Bizim yüz yıllardan beri Türk insanı olarak, birey olarak getirdiğimiz yüzlerce kalıp; yaratıcılığımızı da etkilemekte ve bizim belki de kendi yaratıcılığımızı çok az kullanmamıza neden olmaktadır. "Acaba bunu yapabilir miyiz?" sorusuyla her zaman karşı karşıyayızdır. Yönetmen de bu durumda oldu-

ğu için her zaman bir çatışma olur. Bence temel olan, Türkiye'de ne olursa olsun bir senaryoyu besleyecek olan fantezilerin, olaylar zincirinin, yapılıp yapılamayacağı sorusu, aslında senaristlerin en ağır sorusudur. Bir de tabii baş oyuncular sorunu vardır. Çünkü bazen filmler oyunculara göre kurulur, hayata göre değil. Hayata göre kurulan filmlerde senaristin işi biraz daha kolaydır. Eninde sonunda hayatın içindesinizdir. Ama sinemanın öznel koşullarından ötürü, bir oyuncuya göre de senaryo yazılır. Tabii bu da kısıtlamalar getirir. O zaman gerçek olmayan ilişkiler, yaşamayan karton tipler sinemaya girer.

■ Türk sinemasının DÜN'e göre BUGÜN'ünü nasıl değerlendiriyorsunuz?

□ Bana göre Türkiye toplumu birçok alanlarda olduğu gibi kültürel planda da bir *erezyona* uğramıştır. *Uzlaşma*, özellikle kültür planında, en yoğun halini 1980 sonrasında yaşamıştır. Bu, artık bir değer karmaşası olmaktan çıkmış, alt düzeyde bir kültür hemen hemen toplumun her kesimine hakim olmuştur: Kolaycılık, sığlık, modaya uygunluk... bütün bunlar bizim 1980 sonrası sanatımızın ne yazık ki edindiği pek iyi erdemler değil. Bir zaaf. Ama ağır bir zaaf. Bu her alanda oldu. Yalnız sığ ve kolay olan, modaya uyan, dönemin koşullarına ve belki de insan psikolojisine seslendi. Bu nedenden 80 sonrasının sanatta ve kültür hayatımızda ve insan psikolojisinde ve sosyolojik alanda Türk toplumunda oluşturduğu zaafların henüz sinemada yapıt olarak yansıdığını görmüyoruz. Zaten yansımasını anlatan bir yapıt bence bir hesaplaşma yapıtıdır. Henüz kültürün aldığı zaaflarla hesaplaşmaya giren bir film hatırlamıyorum. *Ama sinemanın zaafları olarak yansıdı.*

Bunun dışında 1980 sonrası yaşadığımız işkence olayları ve çeşitli acıları bir miktar anlatmaya çalışan bir, iki film söz konusu oldu. Ancak bu da ne yazık ki bir türlü demokrasiye geçemeyen acılı ülkemizde kendi iç sansürümüzden, bir de maddi sansürden ötürü *tam olarak* anlatılamadı. Bu nedenden, bu filmler de gerçekte iletişim kurması gereken kitlelerle iletişim kuramadılar.

Bütün bunların yanı sıra 1976'dan sonra benim gördüğüm Türk sineması kendi içinde bir atılım halindedir. Ancak Türk sinemasına sekte vuran çok şey vardır. Burada biraz altyapıdan söz etmek lazımdır.

Türk sinemasında hiçbir şey uzmanlaşmamıştır. Işıkçı yoktur, teknisyen yoktur, kaliteli laboratuvar yoktur. Bütün yoklar hanesi söz konusu. Yayın alanına, ansiklopedi ve dergicilik alanına giden sermaye Türk sinemasına girmemiştir. Sinemaya büyük sermaye girmediği için Türk sineması, tıpkı köy ekonomisi gibi kendi içinde kavrulmak zorundadır. Bir çıkış yapamaz. Yine de birkaç yapıt kendi içinde atağa kalkmışsa bu da gene feodal yapının bir başka erdeminden, bir başka *dayanışma* ve *iş ahlakından* ötürüdür. Yani altyapıdan ötürü değil. Bir de Türk sineması bugünkü yönetmenlerine güzel miraslar bırakmış bir sinemadır.

76'dan sonra Türk sineması bazı yönetmenler aracılığıyla kendi içinde yeni konulara, yeni bir biçim arayışına başlamıştır. Eskiden beri süren bir arayıştır bu. Lütfü Akad, *Kızılırmak-Karakoyun* ve diğer üçlemesi, şimdi tam bir melodram yönetmeni olan Osman Seden, Metin Erksan, —*Kuyu* ve *Sevmek Zamanı*— ve tabii Yılmaz Güney'in —*Seyyit Han* ve *Umut*'u— biçim, görsel anlatım ve özün birbiriyle çakışması olarak yaratıcı sinemanın en güzel örneklerindendir.

Ardından *Hazal*, Erden Kıral'ın *Ayna*'sı vd.

Diğer yandan toplum değişti, tabu olan birçok konunun değişmesi yaşandı. *Toplu düşünen toplum olmaktan birey olarak düşünmeye*, birey olmaya doğru kendiliğinden bir takım adımlar atıldı. Bu durum doğal olarak sinemayı da etkiledi ve bir *birey sinemasına* doğru ilk ipuçları elde edildi.

Türk sinemasının bugünkü hareketlenmesinde yurt dışında kazandığı başarıların da büyük payı vardır. Çünkü bu başarılar sayesinde yönetmen en azından kendiliğinden, bağımsız bir sinema yapma şansına sahip olmuştur. Buna bağlı olarak da tabii yaratıcılık kendisini başka türlü göstermiştir. Finansın dışarıdan gelmesi yaratıcılığı olumlu anlamda etkilemiştir.

■ Yönetmen Yapımcı ilişkilerinde karşılaştığınız sorunlar var mı? Varsa nelerdir?

□ Bu konuda benim şansım var. Önce bir senarist olarak daha başlangıçta bir yönetmenle belli noktalarda ortak duygulara, algılara sahip değilsen ve anlatmak istediğinde birleşmiyorsan, bence o senaryoyu yazmak gerçekten çok zor. Neredeyse mümkün değil. Gönülsüz oluyorsun. O durumda ortaya çıkan şey de senin üvey evladın oluyor. Bunun nedeni de anlaşamadığın noktalarda *taviz vermiş* olmandır. Ben böyle bir iki çalışma yaptım. Sözünü etmek istemiyorum. Ama yönetmenle senaristin düşüncesi uymadığında *en çok taviz veren* tabii ki yine *senarist* oluyor. Zaten senaristin yarattığı dünya ile perdeden geçen dünya o kadar farklı ki. Ama dediğim gibi ben bu konuda şanslı sayılırım.

■ "Star sistemi"ne dayalı oyunculuk ve sinema eleştirisi üzerine görüşleriniz.

□ Maalesef sinema starlara mecbur. Bütün dünyada sinemanın böyle bir yanı var. Çünkü sinema, eninde sonunda bir *büyü*. Bu da geniş kitleler için insanların yüzünde somutlanıyor. Fakat geçmişe oranla starlık, hepimizin de gördüğü gibi yönetmenlerin, filmlerin ve hayatın getirdiği zorlamalarla kendine göre başka bir yön almıştır.

Bir on yıl öncesindeki klasik star tarzı değişmiştir. Nasıl sinema en sıradan ilişkileri izlemek, en yalın, en dolaysız hayatı anlatmak gibi bir hedefin peşindeyse, buna bağlı olarak starlar da bugün sıradanlaşmıştır. Rahatlıkla söylenebilir ki, on yıl öncesine göre Türkiye'de star egemenliği kırılmıştır. Yönetmen sinemasının gelişmesiyle birlikte, *stara göre film yapmak* değil, *bu role şu oyuncu uygundur* diye bir anlayış doğmuştur.

Klasik anlamda star sisteminin sürmesi ise belki video için geçerlidir. Yani o starın filmi daha çok para getiriyor diyedir. Tabii ki bu star sistemi devam edecektir. □

Fethi Naci

Eleştiri Günlüğü

LUKACS VE ELEŞTİRİMİZ

İstanbul, 12 Ocak 1987

Ahmet Oktay'ın 23 Aralık 1986 tarihli *Milliyet*'te "Lukacs ve eleştirimiz" başlıklı bir yazısı çıktı. Yazısına "Cumhuriyet döneminde yazın eleştirisinin durumunu sergileyen bir çalışma yapılmış değil." diye başlayan Ahmet Oktay, Lukacs'ın toplumcu eleştirimizi büyük ölçüde etkilediğini ama bu etkinin sınırlarının, koşullarının araştırılmadığını belirtiyor, Lukacs'tan yapılan ilk çevirileri anıyor, sözü bana getirerek şöyle diyor: "Örneğin ilgisini özellikle *roman* konusunda yoğunlaştırmaya başlayan *Fethi Naci*'nin 1959 tarihli *Gerçek Saygısı* adlı kitabında *"Kişisiz Romanlar"* ve *"Roman Kişisi"* başlıklı *kuramsal* sayılabilecek iki yazısı *tip* sorununu gündeme getiriyor ama, *Lukacs*'a hiçbir gönderme yapmıyor. *Naci, Lukacs*'ın bu konudaki düşüncelerine Avrupa *gerçekçiliğinin* 1977 yılında yayınlanmasından sonra başvurmaya başlıyor. *Referans* göstermeyi görev bilen eleştirmeciler olan *Fethi Naci* de *Asım Bezirci* de yabancı dil bilmelerine rağmen, 1978'lere kadar *Lukacs*'ın yapıtlarına ulaşamamışlardı belki de." (İtalikler Ahmet Oktay'ın. -FN)

Yararlandığım düşünce kaynaklarından bazıları ve özellikle Lukacs hakkında bana açıklama olanağı ya da fırsatı verdiği için sevgili Ahmet Oktay'a teşekkür ederim.

Ülkemizde eleştiri olmadığı sık sık tekrarlanıyor, bu bakımdan eleştirinin durumunu sergileyen incelemelerin olmamasını olağan karşılamalı (Bu arada, eleştiri üzerine yapılmış en iyi incelemelerden birinin Ahmet Oktay'ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabı olduğunu belirtmek isterim.); ama bakarsınız günün birinde eleştiri üzerine inceleme yapacak birileri çıkar, onlara yardımcı olmak gerek; bu yardımı eksiksiz yanlışsız yapacak olanlar da eleştirmenler. Ben de bana düşeni (daha doğrusu "düştüğünü sandığımı") yapmaya çalışacağım.

"Kitabınızı hazırlarken hangi yazarlardan, hangi düşünürlerden yararlandınız?" Bu soruyla ilk kez, 1956 yılında, ilk kitabım *İnsan Tükenmez* dolayısıyla, basın savcısının odasında karşılaşmıştım. O yıllarda Adliye Büyük Postane'nin üstündeydi. Savcı, bizim yazarlarımızın adlarıyla yetinmiyor, ille de "yabancı" adlar istiyordu. Ben de hep Sainte-Beuve'ün iki ciltlik *Pazartesi Konuşmaları*'nı, Anatole France'ın o yıl yayımlanmış olan *Edebiyat Hayatı*'nı ileri sürüyordum ama savcı "yemiyordu".

Kimlerden yararlanmıştım *İnsan Tükenmez*'deki yazıları yazarken? Plehanov'dan yararlanmış olmalıyım. Çünkü *Les questions fondamentales du marxisme*'i daha üniversite öğrencisiyken edinmiştim; ders çalışır gibi okuduğum bir kitaptı. "Editions Sociales"in yayınladığı kitaplar çok ucuzdu, bunları öğrenci harçlığıyla alabiliyorduk. Fakülteyi bitirdikten sonra o yayınevinin birçok kitabını getirtmiştim; genellikle marksizmin klasikleriydi bunlar; aralarında gene Plehanov'un ünlü *L'art et la vie sociale*'i de vardı. Ama şimdi *İnsan Tükenmez*'i gözden geçirirken Plehanov'un adına rastlamıyorum; belki de o yılların (Demokrat Parti'nin baskı yılları) etkisiyle. Anımsarım, Asım Bezirci de Plehanov'un bir yazısını, Plehanov'un küçük adını soyadı gibi kullanarak, *"P.Georges"*dan diye çevirip yayımlamıştı. Ben de Plehanov'un "maddeci eleştiri" üzerine düşüncelerini, 1952'de, *Beraber* dergisinde yayımlamıştım; çevirenin adı olarak "Fikret Güney"i uygun bulmuştum, ama Plehanov'un adını yazmış mıydık? Anımsamıyorum.

İnsan Tükenmez'de adını andığım düşünürler o dönemde (O kitaptaki yazılar 1953-1956 arasında yazılmıştı.) durmadan okuduğum Fransız marksistleriydi: Roger Garaudy, Henri Lefebvre, G.Politzer, Auguste Cornu (Cornu'nün kitabının adı *Karl Marx et la pensée moderne* idi; ben, bir önlem olarak, sadece *La pensée moderne* diye yazmıştım kitabın adını.), J.Kanapa, vb... Kitabımda bir de "Bir Fransız romancısı", "Bir düşünür" diye adını açıklamadığım kişilerden alıntılar var. Ama Ataç'la ilgili bir yazıda Engels'in adını anmışım: Ataç'ın Engels'i yanlış aktardığını belirtmek için. Üstelik kaynak da vermişim: Jean Fréville, *Sur la littérature et l'art*, CiltI, s.145. Ama yazarlardan da önemli olan dergilerdi: *La Pensée, La Nouvelle Critique*...

1959'da yayımlanan *Gerçek Saygısı*'nda ise hiç kaynak göstermemişim. Bu da çok doğal; çünkü o yazıları Ankara'da askerliğimi yaparken yazmıştım; kitaplığım İstanbul'daydı; Ankara'da okuduğum kitaplardan, dergilerden (Birtakım Fransızca dergileri Ankara'da bulabiliyordum.) yararlanarak yazmıştım o yazıları.

1961-1967 yılları edebiyatı iyice boşladığım yıllardı. 27 Mayıs hareketinin getirdiği göreceli özgürlük ortamında ben de, çoğu arkadaşım gibi, politikadan başka bir şey düşünmüyordum: *Vatan*'da önce makale, sonra fıkra yazarlığı; *Yön*'de, *Sosyal Adalet*'te, *Ant*'ta siyasal, ekonomik konularda yazılar; *Az Gelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm* gibi, *Emperyalizm Nedir* gibi, *Kompradorsuz Türkiye* gibi kitaplar, *Askerî Darbeler ve Demokrasi* gibi derlemeler...

1968, yeniden edebiyata dönüş yılım oldu. O gün bugündür, varsa edebiyat yoksa edebiyat.

1971'de yayımlanan *On Türk Romanı* adlı kitabımda ilk kez rastlıyorum Lukacs'ın adına: Kemal Tahir'in *Büyük Mal* adlı romanı üstüne yazdığım yazıda Lukacs'tan iki alıntı var. Cevat Çapan'ın çevirdiği *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'ndan. O yazıyı 1970'te yazmışım, o yıl *Yeni Dergi*'de yayımlanmış.

Ama Lukacs'tan ilk okuduğum kitap *La théorie du roman*'dır. 1970'ten önce. Şimdi bu satırları yazarken o kitap yanımda; üçüncü sayfada, alt kısmı kesmişim. Çok iyi anımsıyorum: o sayfada güzel bir "g" harfi vardı (Editions Gonthier'nin amblemi); o harfi keserek rahmetli Mehmet Ali Ermiş'e vermiştim, o da "Gün Yayınları"nın amblemi olarak kullanmıştı.

Bu iki kitaptan sonra Lukacs'tan hâlâ Türkçeye çevrilmemiş iki kitap okumuştum: 1974'te *Ecrits de Moscou*, 1976'da *Problèmes du réalisme*. İlk kitabın adını Ömer Polat'ın *Saragöl*'ü için yazdığım eleştiride anmışım; o yazı 1975'te yayımlanmış. *Saragöl*'le ilgili yazı 1976'da yayımlanan *Edebiyat Yazıları* adlı kitabımda. O kitapta iki yazıda daha ("Ölmez Otu" ile "Köy Romanlarını Yeniden Düşünürken") Lukacs'ın adı geçiyor. *Problèmes du réalisme*'in adını, 1976'da, İsmail Cem'in *Politika*'sında yazdığım "Yazar ve Eleştirmen" adlı bir yazıda anmıştım, ama o yazı yok bende.

O kitaplardan sonra Lukacs'ın Türkçeye çevrilen bütün kitaplarını da okuduğumu eklemeye gerek yok. Yararlandığım başka kaynaklara gelince; yazılarımda, kitaplarımda belirtilmiştir; benden, şimdilik bu kadar.

Şimdilerde ilgimi en çok çeken düşünür ise Bahtin.

BATILILAŞIYORUZ!

İstanbul, 13 Ocak 1987

Rosa Luxemburg'un *Hapishane Mektupları*'nı (Çeviri: Anna - Murat Çelikel, Boyut Yayınevi, 1986) okurken aylık *Görüş* dergisinin ocak 1987 sayısı geldi. *Mektuplar*'ın etkisiyle olacak, ilk okumaya başladığım yazı İnsan Hakları Derneği Başkanı avukat Nevzat Helvacı'nın yazısı oldu: "İşkence Üzerine Çelişen Düşünceler".

Yazı şöyle başlıyor: "Kafese konulmuş tutukluların yüzleri duvara çevrilmiş, başları yere bakıyordu. Görevli erlerin komutuna uymaya çalışıyorlar, komuta uymakta geç kalanlar coplanıyordu. Suçlu sayılmaktan da öte bir ezikliğin içine itilmişlerdi. Kişiliklerine yöneltilen bu saldırıyı başkalarından duysam inanmakta güçlük çekerdim, ama gözlerimle gördüm..."

Rastlantı bu kadar olur!

Görüş dergisinin gelmesinden az önce okuduğum mektubunda Rosa Luxemburg şöyle yazıyordu: "...Bu olay bana aslında canlı bir biçimde, on yıl önce (Mektup 18 Şubat 1917'de yazıldığına göre 1907'de, yani Nevzat Helvacı'nın yazısından tam seksen yıl önce. -FN) Varşova hisarındaki zindanda kardeşlerimle ilk görüşmemi anımsattı. Orda insanı içiçe geçmiş iki tel kafes içinde sunuyorlar, yani küçük bir kafes, daha büyük bir kafesin içinde ve bu parıldıyan iki kafesin içinden insan konuşmak zorunda. Tam da altı günlük bir açlık grevinin sonrasıydı, öyle bitkindim ki, süvari yüzbaşısı (hisar komutanımız) beni görüşme odasına nerdeyse taşımak zorunda kalmıştı. Ve ben kafese kendimi iki elle sıkıca yapıştırdımdı, izlenimi hayvanat bahçesindeki yabanıl bir hayvandan daha etkileyiciydi. Kafes odanın oldukça karanlık bir yerinde duruyordu, ve erkek kardeşim suratını tele iyice dayayıp 'Nerdesin?' diye sürekli sorduydu ve görmesini engelleyen gözlüğündeki gözyaşlarını siliyordu."

Bir de batılılaşamıyoruz diye üzülüyoruz hâlâ!

"SÖZE ZULMEYLEME!"

İstanbul, 12 Şubat 1987

"Söze zulmeyleme" sözüne bayılıyorum! Ne zaman ahmakça bir yazı, berbat bir şiir, kötü bir roman okusam o söz geliyor aklıma: "Söze zulmeyleme!"

Söz, Mercimek Ahmet'in. Mercimek Ahmet'in yaşamı hakkında bilgi yok; bilinen, II. Murat'ın padişahlığı zamanında (1421-1451), padişahın isteği üzerine, XI. yüzyılda Kûhistan hükümdarı olan Keykâvus'un oğlu Geylân Şah'a verdiği öğütleri topladığı *Kâbusname* adlı eseri dilimize çevirdiği.

O güzelim "Söze zulmeyleme!" sözü, "Şairlere öğüt" başlıklı parçada geçiyor; bugün de keyifle okunan o parça şöyle: "Ey oğul, şair olup şiir eyitmeye kastetsen cehdet ki şiirde sözün ruşen (*açık, parlak*) ola, açık ola ve sakın ki gaamız (*kapalı, örtülü söz*) söylemiyesin; yani örtülü söylemiyesin. Meselâ şiirde bir sözün ki mânisi şerhin (*anlamının açıklanma-*

sını)sen bilesin ve ayruk(*başka*) kişi bilmeye, anın gibi sözü söyleme. Zira sözü halk için eyitürler (söylerler); kendileri için eyitmezler. Pes (hâsılı) şiirin mânisi (*anlamı*) açık gerektir ki ruşenliği sebebinden ötürü kim gerekse rağbet ede... ama şiir gerektir ki hemen vezne ve kafiyeye kani olmaya. Pes, sen daki hayalsiz ve tertipsiz ve sınaatsız (*sanatsız*) şiir eyitme. Şiirde hoş misaller ve teşbihler (*benzetmeler*) getir, öyle ki hem hâssa (*yüksek tabaka*) hoş gelsin, hem âmme (*halka*), tâ ki senin şiirin şöhret tuta ve mâruf ola ve şiiri aruzun ağır vezinlerinde eyitme; tâ ki şiirin dahi sakil (*âhengi fena*) düşmeye. Zira ki sakil (burada *ağır*) vezinde şiir eyitmeye kimse heves eylemez, meğer ki eyitsen dahi bir ağır canlı sakil ola ve ayruk vezinde eyitmeye âciz ola. / Ve her söz ki eyitesin medihte (*övme*, burada *kaside*), ya gazelde, ya hicivde, ya mersiyede yerli yerinde söyle, tâ ki sözün mürettep (*düzenli*) ola; gayri mahallinde söyleyip söze zulmeyleme ve bir sözü ki halk anı nesirde söylemeğe kabih (*çirkin*) göreler, sen anı nazımda söyleme ki, nesir raiyet (*güdülen, tebaa*) gibidir ve nazım padişahtır. Bir nesne ki raiyete yaramaya, padişaha nice yaraya? Her kişinin ki üzerine eyitesin, miktarını bilip (*değerini bilip*) eyit; tâ ki medhin hicve dönmeye, yani bilmek gereksin ki (*bilmelisin ki*) her taifeye nice (*nasıl*) medhedip övmek gerek, her kişinin mahalli nedir, bilgil (*bil*). Meselâ bir kişi ömren yanına bıçak takındığı olmaya 'kılıcında arslan düşürdün, süngün ile Billûr dağın götürdün' deme, ya 'Bistun dağın götürdün' deme. Andan geri (*ondan sonra*), bir kişi eşeğe bindiği yok ola, 'atın Düldül'den yeğdir' ya 'Burak'tan yeğdir' deme, ya 'benzer nesnedir' deme, işte hicve dönen medih budur."

"Öğüt"ler ilginç, ilginç ya, asıl ilginç olan Mercimek Ahmet'in XV. yüzyıldaki Türkçesi. Sonradan ne hale getirmişler o güzelim Türkçeyi!

"TOPRAK ACISI"NI OKURKEN "İLYADA"YI ANIMSAMA

İstanbul, 14 Şubat 1987

Perulu yazar Manuel Scorza'nın *Toprak Acısı* adı romanı (Çeviren: Müntekim Ökmen, Milliyet Yayınları, 1978), "bir anda ve hep birden gördüler: Garabombo görünmez olmuştu." tümcesiyle başlar.

Garabombo, "görünmezliği" 27. sayfada açıklıyor; arkadaşının "Ama ben pekâlâ görüyorum." demesi üzerine verdiği cevap şudur: "Bizim kanımızdansınız da ondan. Beni görmeyenler beyazlar. Bir hafta kapının önünde oturdum. Hükümet adamları girip çıkıyorlardı. Kimse orada oturduğumu farketmedi."

Ama "görünmezlik" hakkındaki asıl önemli açıklamalar romanın sonlarına doğru. Scorza, Garabombo'dan şöyle söz ediyor: "...Bir deri bir kemik, ama görünür haldeydi. Hastalığı geçmiş olarak geri dönüyordu. Hastalığının nedenini hapishanede öğrenmişti. *Onu görmüyorlardı, çünkü görmek istemiyorlardı.* (Bu tümcenin altını ben çizmedim, romancı çizmiş. -FN) Nasıl şikâyetleri, haksızlıkları, kötülükleri görmüyorlarsa onu da görmüyorlardı. Fronton Cezaevinde —nice isyan kuşaklarının saçlarını ağartmış olan bu nalet adada-hastalığının gerçek nedenini anlamıştı. Ağzını kapamış, gözünü kulağını dört açmış olarak siyasilerin tartışmalarını dinliyordu. (...) tartışmalar, gözbebeklerini örten örümcek ağını sıyırmıştı. Hastalıktan kurtulmuş olarak çıkıyordu..." (s.224-225)

Garabombo'nun yeniden "görünmez" olmak istemesinin siyasal nedenlerini de şöyle açıklıyor romancı: "Eskiden yalnız hükümet adamları için görünmezdi, şimdi herkes için görünmez olacaktı. (...) Chinche'de yıllar yılı onu görünmez sanmışlardı, şimdi niye tüm yasaklara meydan okuyan bir saydamlık olarak almasınlardı? Bu güç en yüreksizlere bile cesaret verebilirdi. Görünmez olacaktı. Hem de kendisi yayacaktı bu yalanı. Tüm toprak ağaları, onların bekçileri onu görmeyeceklerdi. Göze görünmeyen, yakalanmayan, vurulmayan, yaralanmayan olacak, halkı uyandıracak, genel bir ayaklanma hazırlayacaktı..." (s.226)

Toprak Acısı'nda beni en ilgilendiren yan, Scorza'nın "görünmez"liği kullanmasıydı. İçeriği dile getirebilmek için biçimsel bir buluş.. .Ama romanı okurken bir yandan da Homeros'u düşünüyordum: *İlyada*'da da "görünmezlik" vardı; ne var ki İlyada'yı okurken bu "görünmezlik"i not etmediğim için Türkçe çevirisi 584 sayfa olan kitabı yeniden okumam gerekiyordu. Okuma işine dün akşam giriştim ve 81. sayfada "görünmezlik"ten söz edildiğini gördüm; belki sonraki sayfalarda da "görünmezlik"ten söz ediliyordur ama okuduğum parça bana yettiği için okumayı 81. sayfada bıraktım. Şöyle anlatıyor Homeros: "...iniverdi Athene gökten aşağı / onu ak kollu Here göndermişti; / iki yiğidi de bir tutuyor, seviyor, koruyordu. / Durdu Peleusoğlunun arkasında, ayakta, / görmedi onu ordakilerden hiç biri, / göründü yalnız Peleusoğluna, kavradı sarı saçlarından."

Latin Amerika romancılarından bunca roman okudum, ama, açık söyleyeyim, bu romancıların yararlandıkları kültür mirası, edebiyat gelenekleri, ülkelerinin sözlü edebiyatı, halk masalları, folklorları hakkında bilgim yok. Bunun için Scorza'nın "görünmez adam" buluşu bana Homeros'u anımsatıyor, acaba Scorza Homeros'tan bilerek mi yararlandı diye düşünüyorum da Scorza'nın kendi ülkesinin, Peru'nun, halk masallarından ya da folklorundan yararlanıp yararlanmadığı konusunda bir şey söyleyemiyorum.

Latin Amerika, edebiyatıyla, toplumsal yapısıyla, özgürlük savaşlarıyla önemli bir yeryüzü parçası; koskoca Amerika kıtasının yarısı. Üniversitelerimizde bir sürü edebiyat fakültesi var; bu fakültelerden birinde bir "Latin Amerika edebiyatı" kürsüsü kurulsa ne iyi olur.

"YÖK döneminde mi?" demeyin; bir kurulsun, sonra nasılsa yararlı hale gelir.

"Latin Amerika edebiyatı" kürsüsü diyorum ya, belki şimdi bile bu konuları araştırmış aydınlarımız vardır; varsa, bu konuda beni aydınlatırlarsa kendilerine "müteşekkir" 'olurum ("Müteşekkir"i kullanmamak için *Türkçe Sözlük*'e baktım: "teşekkür eden, teşekkür borcu olan" diyor; kullanamadım.).

(Ek: "müteşekkir"in Türkçesini bulmaya kalkışmak yanlış; "müteşekkir"i kullanmak istemediğime göre, "...kendilerine şimdiden teşekkürler." diyebilirim.) □

(Fotoğraf: Geneviéve Gaudy)

"Şair kendi yarasına saldırmıyorsa, elbette yargılanacaktır"

Özdemir İnce, yeni yayınlanan *Zorba ve Ozan* adlı kitabı üstüne **Enver Ercan**'ın sorularını yanıtladı.

■ ***Zorba ve Ozan*'daki şiirler hiçbir yerde yayınlanmadı. *Siyasetnâme* adlı kitabınızda da böyle olmuştu. Oysa şiir geleneğimizde şairler, şiirlerini kitaplaştırmadan önce genellikle dergilerde yayınlarlar. Gerçi her iki kitabınızda da şiirler birbirleriyle bağlantılı, ama başka nedenleri olmalı bu tutumunuzun.**

□ Böyle bir gelenek var, bunun sonucu olarak bir koşullanma da var. Romanda olduğu gibi bir şairin kitapla yazın dünyasına girmesi hemen hemen olanaksız. Böyle bir kitap çıksa bile okurun ilgilenmesi biraz kuşkulu. Bir ucunda şairin, ortasında derginin, öteki ucunda okurun durduğu bu geleneğin kırılması gerek. Çünkü şairlerin çoğunu daha ilk günden itibaren parça parça, perakende düşünmeye alıştırıyor: Şair kendisine bütünsel bir dünya, bir bakış açısı, bir tema ve temalar bütünlüğü kurmak yerine bir derleme dünya, parçalı dünya kuruyor. Şiirin yayınlanması evresi yayınlanan şiiri şairden uzaklaştırıyor. Oysa şiirler birbirine yabancılaşmasa daha iyi olur. Öte yandan, şairler arası temas, dergilerde şiirlerin yayınlanması yüzünden, yumuşuyor, köşesizleşiyor; herkes birbirinin şiirine alışıyor; herkes birbirine karşı yansızlaşıyor. Oysa şairlerin varlığı birbirlerini sarsmalı, bir çarpışma, bir çatışma çıkmalı. Bir şairin bir başka şairin yapıtına karşı *yansız* olması (bizde sözüm ona *hoşgörü* deniliyor buna) olanaksız. Bir şair başka bir şairin yapıtı karşısında böyle bir tavır takınamaz: Yüzde doksan karşıdır, yüzde sekiz karşı değildir, yüzde iki yanındadır. Dergilerde yayınlanan şiirler şairleri birbirlerine karşı duyarsızlaştırıyor. Ama buna karşın, şiddetli çarpışma yerine, yumuşak etkileşim ilişkileri kuruluyor ve bir süre sonra şiir tek boyuta indirgeniyor.Her kuşakta şurasından burasından kemirilmiş birkaç özgün şair kalıyor, geri kalanlar ise teksirle, fotokopi ile çoğaltılmış izlenimi veriyor. Bunu düşünerek, ama ne yazık ki bu gelenekten yüzde yüz kopamayarak, son on yılda yayınlanan kitaplarımdaki şiirlerimin çoğunu dergilerde yayınlamadım. Bazen bu yüzde ona düştü. Biçim ve izlek bakımından yeni bir yörüngeye girdiğimi hissettiğim zamanlarda da hiç yayınlamadım. Şu anda yazmakta olduğum *"Can Yelekleri Tavandadır"*dan da şiir yayınlamayacağım. Bir süre sonra dergilerde şiir yayınlamamayı bile düşünüyorum. Ama bunu yapabilmem için okurun da biraz değişmesi gerek. Ne var ki ülkemizde okuru değiştirmek için ne gerekirse yapılıyor. Çok nesnel, çok çağdaş, çok güvenilir çok dürüst bir eleştiri ve değerlendirme sistemi gerçekleşmeden dergi şairliğinin sona ermesi (değilse bile), öneminin azalması olanaksız gibi görünüyor bana. Dergilerde kitap tanıtma yazıları ve gerçek eleştiriler çoğaldıkça şairler, belki, dergilerden çekilebilirler. Bunun dışında doğrudan üretici/tüketici ilişkisi devam edecektir.

■ ***Siyasetnâme*'de de *Zorba ve Ozan*'da da tarih olgusu ön planda. Siyasetnâme'de, dünden bugüne uzanan tarihte insanın ilişkileri, devlet karşısındaki konumu, yöneten-yönetilen ana izleklerinden yola çıkarak tarihi tersinden okuma söz konusu. *Zorba ve Ozan*'da ise, bu kez bugünden geçmişe ve geleceğe uzanılıyor ve bu izlekler zorba ve ozan ilişkisinde simgeleştirilerek 'dilsiz taşlar dönemi'ne tarih düşürülüyor. Hem genel olarak, hem de 'dilsiz taşlar dönemi' bağlamında sizi tarihle böyle bir hesaplaşmaya götüren ne?**

Gayet basit: Çünkü insan tarihsel bir varlıktır. Şiir'in kavramaya çalıştığı tarih büyük ölçüde tarih bili-

mine benzemez. Tarih biliminin alanı bugünden geçmişe uzanır. Şiirin tarih alanı ise dünü, bugünü ve yarını kapsar. Tarih bilimi geçmişi bitmiş bir olgu sayabilir, ama şiir için geçmiş de oluşum halindedir. Tarih biliminin tarihe (geçmişe) bakışı dikeydir; şiirinki ise hem yatay, hem de dikeydir. Şiirde dün, bugün, yarın hem yan yana bulunur, hem de alt alta ya da üst üste bulunur ve aralarında bir sıra söz konusu değildir. Ancak bilimin tarihi de, şiirin tarihi de bir zaman ve mekâna ya da zaman ve mekânlara oturur. Ancak ben kesinlikle tarihin şiirini yazmıyorum; tarihsel bir bakış açısı içinde hayatın şiirini yazıyorum. Yalnız hayat karşısında bir seyirci ve tanık değilim sadece, onun içindeyim, deviniyorum, soru soruyorum, yanıtlıyorum, yorumluyorum, kestirmeler yapıyorum, kehaneti deniyorum, fala bakıyorum, bilicilik yapıyorum. Nesne ile şairin öznesinin doğal ilişkileri bunlar. Geleneksel *durum şiiri*'nin uzantısında yer alan çağdaş gerçekçi şairin konumu bu. Çağdaş gerçekçi şiir, Nâzım, Ritsos, Lorca, Neruda, Alberti gibi şairlerde en iyi örneklerini gördüğümüz bu şiir, artık 19. yüzyılın doğalcı, doğrudan doğruya yansıtmacı şiiri değil artık. Bu gerçekçi şiirin içinde romantizmin, sembolizmin, gerçeküstücülüğün en iyi yanları var; yaşayan yanları var. Çağdaş gerçekçi şair basit bir yansıtıcı değil, bir oluşturucu, kurucu, araştırıcı, yenilikçi. Çağdaş gerçekçi şairin ben'i de şiirinin nesnesi oldu artık. Ama bu şairin "Ben" anlayışı ile idealizmin "ben" anlayışı arasında büyük farklar var, biri bir uçta biri öteki uçta. Gerçekçi şairin "ben"i dünyanın merkezi değil, bu "ben"e karşın var olan nesnel dünya içinde yer alan bir *ben*. Yani nesnel dünyanın somut gerçekliğinin farkında. Nesnel dünyanın somut varlığını idealist bir sembolist gibi reddetmiyor; hayatı, toplumu ve başkalarını reddetmiyor; kendi bireysel gerçekliğiyle evrensel gerçekliğin içinde, yanında, karşısında, 360 derecelik çevresinde yer alıyor. O zaman dış dünya bir biçimler toplamı olmaktan, bir "imler ormanı" olmaktan çıkıyor (zaten öyle değil); bir gölge, bir yansı, bir yankı gibi algılanılmıyor, canlı hayat olarak algılanıyor. Bu yüzden şair bir dilsiz taşlar döneminde bilincine varıyor. "Dilsiz taşlar dönemi" zaman ve mekân olarak vardır ve tarih içinde yer almıştır, alacaktır. Homeros'u okuduğunuz zaman, kullanılan aletlerin maddesinden hareket ederek hangi çağda yazıldığını anlayabilirsiniz: Tunç çağı mı, bakır çağı mı, demir çağı mı? Köle ile soylu kız dere kıyısında birlikte çamaşır yıkadıkları için, köleci düzen öncesi "aile köleliği" döneminde bulunulduğunu anlayabilirsiniz. Sanat yapıtlarından yola çıkarak belli çağları yeniden kuran (restitution) anlayışlar var.

Çağdaş ve gerçekçi bir şairin temaları şöyle sıralanır: İnsan, hayat, gündelik yaşam ve tarih; ve bunların bütün derinlik ve boyutları.

■ **_Zorba ve Ozan_'da yaşanmakta olan tarihle hesaplaşılırken, zorba sürekli sorgulanıyor, ama ozan da sürekli tartıyor kendini. Bu önemli bence. Çünkü sorgulayan her türlü eleştiriye kapalıdır genellikle.**

□ *Zorba ve Ozan*'da yalnızca ikisi yok. Bir önceki sorunuza verdiğim yanıtta yer alan her şey var. Bu *Zorba ile Ozan*'ın karşılıklı düellolarından çok birbirlerini düşünmeleri, yeniden kurmaları. Ayrıca "Zorba"yı yalnızca siyasal bağlamda görmemek gerek. Bu Zorba, anne, baba, sevgili, eş, bir kadın, bir tutku, bir toplum, vb., olabilir. Ama kitapta bir *zorba*, bir *ozan*, bir *sen*, bir *O*, bir de *dünya* var. Hepsi birbirine bakıyor, tavır alıyor, yargılıyor, yorumluyor. Ayrıca düşler ve batıl inançlar da var. Örneğin, geçmişi Aristoteles'e kadar dayanan "Arap" simgesi, ki halk inançları arasında yer alır.

Aslında şair kendini tartmaktan çok yargılıyor da. Tarih adına yargılıyor kendini. "Dilsiz taşlar dönemi" nde bir dilsiz taş olan şair elbette tarih tarafından yargılanacaktır. Şairin ağzı bir dilsiz taşlar döneminde yalnızca bir "ölüyü anma" ya da "hayırla anma" meselesinde açılabiliyorsa; şair kendi yarasına saldırmıyorsa, şair kendisinden başka herkesi yargılıyorsa; şair sözcüklerle gerçek dünyayı birbirine karıştırıyorsa elbette yargılanacaktır.

Zorba ve Ozan'da, şair zorbayı yargılamıyor. İkisi de yargılanıyorlar.

O Zorba'yı bir karşı-insan'ın simgesi olarak algılıyorum ben. Şairin karşısında hesap verdiği anlayış ise yazarın sorumluluğuna ilişkin Sartre'cı anlayış. *"En iyi yazar, kuş öter gibi yazandır"*, diyenleri, *"Yazar bir kuş değildir"* diye yanıtlayan Sartre'cı anlayış: Varoluşçuluktan çok toplumcu-gerçekçiliğe yakın. Türkiye'de "En iyi yazar, kuş öter gibi yazandır" düşüncesi ile "Yazar bir kuş değildir" düşüncesi karşı karşıya. Yazarı ve şairi politika dışında görenler onu kuşla özdeşleştirmiyorlar mı acaba? Şair "bir kuş" olmadığı için yargılanacaktır. Ama şairin kendini kuş sandığı anda zorbalaşması da söz konusu.

Bu bakımdan "*Zorba ve Ozan*"da yer alan şiirlerin birkaç katmanda ve birkaç bakış açısından okunması gerek.

■ **Özdemir İnce şiirini gelişimi içinde ele aldığımızda şiir dilinizin giderek yalınlaştığını ve bunun bir tutum olarak belirginleştiğini görüyoruz. Bizde yalınlık, yalınkatlıkla karıştırılır çoğu zaman, ya da imgesel bir dilin yalınlık'ın karşısında yer aldığı sanılır. Şiirinizi kavrayabilmek için bu konunun üzerinde durmak gerekir kanımca, çünkü rastlantısal, keyfi olmayan, bütünsel imgeyi besleyen imge yapınız var: Hem yalın, hem imgesel ve çağrışıma açık bir dil. Okur da bu noktayı merak eder sanırım.**

□ Biçimci bir şair olmadığım kesin. Poetika tarihinin birbirini izleyen biçimlerin tarihi olmadığını, olamayacağını bilen birinin biçimci olması, galiba, olanaksız. Yazınsal biçimin kendi adına, kendi başına var olmadığı, var olmayacağı bilinen bir gerçek. Biçimi yaratıcı düşüncenin deviniminden büsbütün ayırmak olanaksız ama biçim bizzat yaratıcı düşünce de değildir. Şiirin bir duygusu, bir düşüncesi, teması vardır ilkin. Biçim ve dili bunlara uygun olarak sonradan gelir. *Şiirin merkezinde bir izlek vardır, şiir bu izleğin çevresinde biçimlenir.* Dil ise şiirin derin yapısını yüzeye çıkartıp okunurlaştırır. Başta İlhan Berk olmak üzere kendi-

lerini biçimci sanan şairlerin, başıboş hermetiklerin, ödünç gizemcilerin anlamadıkları da budur.

Öte yandan, toplumcu anlayışın içinde yer almama karşın, toplumcu şairlerimizin çoğuyla hiçbir ilişkim olmadığını da kesinlikle biliyorum. Bir ölçüde Nâzım'la ve genel bağlamda evrensel toplumcu şiirle ilişkiliyim. Gelenekten yararlanmak adına sanatçının mahkûm edilemeyeceği kanısındayım. Örneğin 1940 kuşağı şairlerinin hepsine, kişiliklerine, şiirlerine saygım var. Ama bu, onlarda Nâzım'ın derinliğini, evrenselliğini, çok yönlülüğünü, biçim anlayışını, yenilikçiliğini bulamadığımı söylememe engel oluşturmaz.

Sizin de söylediğiniz gibi yalın, imgesel ve çağrışıma açık bir dilim olsun istedim. Yalın dil eksiltili, fazlalıkları atılmış bir dil. Ancak bu tür bir dilin, imgeye ve çağrışıma gereksinimi vardır. Yalınkat dediğiniz dilin ise ne imge, ne de çağrışım katmanı vardır. İmgelerin yığma, çağrışımların ise nedensiz olmaması, şiirsel devinimin merkezinde bir tema bulunmasından kaynaklanıyor. Bütün düşünce ayrıntıları, bütün ikincil imgeler bu imgeye hizmet ediyorlar.

"Şairler arası temas, dergilerde şiirlerin yayınlanması yüzünden yumuşuyor, köşesizleşiyor; herkes birbirinin şiirine alışıyor; herkes birbirine karşı yansızlaşıyor. Oysa şairlerin varlığı birbirini sarsmalı, bir çarpışma, bir çatışma çıkmalı."

Yalın şiirin, yalın dilin en önemli özelliği, şairin üretimi olan şiirin okur tarafından alımlanması evresinde ortaya çıkar. Bu dil (ama imge ve çağrışımı içeriyorsa) okura yeniden canlandırma, somutlaştırma ve kendi gerçeği ile karşılaştırma olanağı sağlar. Çünkü, okur bu tür üretimi hem duygularıyla, hem zihniyle, hem de imgelemiyle algılamak zorundadır.

Aslında, okur tarafından alımlama eyleminden geçmeyen, özümleme-değerlendirme süreci yaşanmayan bir ürüne sanat yapıtı demek de son derece güç. Bizde, genellikle, okurun çoğunluğu alımlama sürecine alışmamıştır. Bunda onun pek suçu yoktur. Çünkü yazar ya da şairlerin çoğunda, yazınsal metinle ilgili olarak, *yazarın gerçekliği-tasarımlamacanlandırma* süreci, yani yazar ya da şairin özümleme-değerlendirme süreci yoktur. Özellikle şiirde, nesne ya da gerçeklikten değil de duygulardan, heyecanlardan yola çıkılır. Okurun bunları, bu duygu ve heyecanları algılamak için alımlama sürecine gereksinimi yoktur. İşte bu gereksinimsizlik Nâzım'dan sonra toplumcu şiirimizin çok ağır gelişmesine; hâttâ gelişmemesine, tıkanmasına yol açmıştır.

Toplumcu kesimde, şiirin en önemli oluşturucularından olan *karmaşıklık, imge, çağrışım, insanın iç dünyası* toplumculuğa aykırı sanılmıştır. Önemli olanın yazarın ve şairin bakış açısı olduğu unutulmuştur. Oysa Nâzım'ın şiirinde yukarda altını çizdiğim niteliklerin hepsi vardır; dil araştırması vardır; yenilikçilik vardır. Bütün dünyanın toplumcu şairleri, genellikle, bu niteliklere dayanarak şiir yazmışlardır. Toplumcu şairlerimizin, daha doğrusu çağdaş gerçekçi şairlerimizin, gençlerin, yeni başlayanların bu engelleri aşarak evrensel şiir anlayışına yaklaştıklarını; dilin ve biçimin önemini kavradıklarını; araştırıcı ve yenilikçi bir kimliği benimsediklerini görüyorum.

■ Son zamanlarda şiir üzerine tartışmalar yoğunlaştı. Siz de zaman zaman şiirin çeşitli sorunları üzerine eleştirel yaklaşımlar getiriyorsunuz yazılarınızla.

Şunu sorabilir miyim: Şu anda şiirin en önemli sorunu nedir ülkemizde?

□ Evet tartışmalar yoğunlaştı. Çoğunlukla yoğun bir tartışma var. Ama bunlardan bir sonuç çıkacağı kanısında değilim. Çünkü tartışma evrensel kavramlarla yapılır ve bu kavramların içeriği herkes tarafından aşağı yukarı aynı şekilde anlaşılır.

Örneğin, söylediği sözün doğruluğunu gayet iyi bilen bir şair (Can Yücel) *ethik*'i *estetik*'ten ayırmıyor; nasıl ayırsın, bu iki kavram taa Eski Yunan'dan beri bir arada.

Can Yücel bir cümle söylediği zaman, bir şeyi tanımladığı zaman doğruluk ihtimali çok yüksektir. Çünkü derin ve yüksek düzeyde evrensel kültür insanıdır. Etikle estetiği bir arada bulunduruyorsa, zaten ikibin yıldır bir aradadır bunlar. Elbette o bunu biliyor, bildiği için söylüyor. Ama bazı insanlar Can Yücel'in bazı şeyleri çok iyi bildiğini bilmiyorlar.

Ama Ethik ile Ahlâk'ın özdeş olmadıklarını bilmeyenler ya da bilmezlikten gelenler bu iki kavramı karıştırarak tartışıyorlar. Oysa en az iki bin yıldır bilinen bir şey: Ethik, ahlâk felsefesidir; ahlâk ise Ethik'in araştırma konusudur. Bunu böyle bilirseniz, Ethik'in bütün sanatçıları özel yaşamlarında *"mazbut ahlâklı"* olmaya zorladığını sanmazsınız. Ethik ile Ahlâk'ı birbirine karıştıran hiç kimse Ethik ile Estetik'in ilişkisi konusunda tartışmaya kalkışamaz. Buna hakkı olmamak gerekir. *Çünkü bu iki deyim insanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisinde özgül ve birbirinden ayrılmaz iki yanı dile getirirler. Bu iki kavramın birliği gerçekçi sanatın temel ilkesidir.*

Gene son zamanlarda yoğunlaşan tartışmalardan bir örnek alalım: Sanatta toplumcu-bireyci ayrımı olmaması gerektiğini savunanlar var. Bu konuda tartışma bile açılamaz, ama bizde *yoğunlaşıyor*. Çünkü bunu savunanlar en azından şunu bilmiyorlar: Kapalı şiir (Hermetik şiir)-Sembolizm-Romantizm-İdealizm. Geriye doğru gittiğiniz zaman felsefi tabanda İdealizm'i, İdealizm'in bireyciliğini ve Ben'ini bulursunuz. Gerçekçi şiirin felsefi tabanında ise İlkçağ maddecileri, pozitivist felsefe

vardır, daha sonra da toplumcu dünya görüşü gelir. Bireyciliğin motoru idealist felsefedir. Bu iş bu kadar basit. Doğru tartışma yöntemi bireycinin *bireyciliği* savunmasıdır. Bireyciliği savunmak demek ki utanılacak bir şey! *"Şiirde bireyci-toplumcu ayrımı olmaz"* demek tartışma bile başlatamaz. Federal Almanya'da içinde Handke'nin de yer aldığı "Yeni Bireycilik" akımı var ve "Gruppe 47"ye karşı olduklarını gizlemiyorlar; kendi anlayışlarına göre birkaç türlü "BEN"i savunuyorlar. Böyle bir açık-seçikte tartışma olur.

Hâlâ *güncel* ile *gündelik*'i birbirine karıştıranlar var. Gündelik hayat ile güncel yaşam aynı şey ise neyi tartışacaksınız! Bir eleştiricinin ya da denemecinin şiir tarzını geliştiren bir şairle, politik ideolojisini değiştirdiği halde aynı şiiri sürdüren bir şairin konumlarını özdeşleştirdiğini görüyorsunuz. Neyi tartışacaksınız? Garip Şiiri'nden bugünkü şiirine gelen M.C.Anday, aynı dünya görüşü düzleminde kalarak, şiirini geliştirip değiştirmiştir. İsmet Özel ise aynı şiir çizgisini sürdürerek militan toplumculuktan ümmetçi-militan-islâmcılık'a geçmiştir. Bunun ikisi aynı şey mi? Aynı şey saydığınız anda tartışma *yoğunlaşır* belki ama tartışamazsınız.

Benim şiir üzerine yazdığım yazılarla bu tür tartışmaların en küçük bir ilişkisi yoktur.

Şu anda şiirin en önemli sorunu nedir ülkemizde? Bir tek en önemli sorunu yok, onlarca var. Konuşmamızın başından bu yana çoğunlukla bunlara değindim.

Bence Türk şiirinin en büyük sorunu şiirin kendisiyle doğrudan doğruya ilgili değil. Bence bir numaralı sorun, sözde yoğunlaşan tartışmalara karşın, barış içinde ve birlikte yaşama tutkusu. Demek ki hem ahlâksal, hem de ethik bir sorun. Bir şair kalkıp şöyle konuşsa: "Şiir yalnızca bir dil sorunudur; şiirde ses anlamdan önce gelir; şair gerçekliği kendi iç dünyasına göre yeniden üretir; dış dünyada var olan her şey ancak *ben* var olduğum için vardır; dünya ve sanat bir imler dizgesidir!" dese , ve "Niçin?", sorusunu da, "Çünkü ben bir idealistim. Yeni bireyci Türk şairiyim!" diye yanıtlasa, kim ne diyebilir? Bu son cümleyi söyleyememek bir ahlâk ve ethik sorunudur.

Türk şiirinin bence bir yığın sorunu var: Evrensel şiir karşısında ya da yanında yerini saptamamıştır; eski olan her şeyin geleneğin içinde yer aldığını sanmaktadır; büyük bir *tematik* sorunu vardır; sağlam yapı sorununu çözümleyememiştir; özgür koşukta müzik ve ahenk sorununu çözümleyememiştir.

Bunlar arasında en önemli sorun şiirin derin yapısını biçimlendiren, dili, imgeyi, çağrışımı yönlendiren ve yapıyı biçimlendiren tema sorunu: Yani temanın belirsizliği ve çeşitsizliği. Ötekiler zamanla ve tema sorununun çözümlenmesine koşut olarak çözümlenir.

■ Çok katı davranmıyor musunuz?

□ Hayır, böyle bir davranış "katı" olarak tanımlanamaz. Kendi adına, kendi kimliğiyle konuşmak gerek. "Travesti"liği seçmek fazla hesaplı geliyor bana. Yeni politikada da durum böyle: Artık sağı seçmiş olanlar "yeni sol" olduklarını ve *içerden* eleştirdiklerini söylüyorlar. Onlar da "Travesti". Bir travesti ile tartışmanın kesinlikle olanağı yoktur. Ne olur ne olmaz, "travesti"yi yalnızca *kılık değiştirmiş* anlamında kullanıyorum. Bir de burada yoğunlaşmasın tartışma!

■ 1983 yılında Mallarmé Akademisi Muhabir (Yabancı) üyeliğine seçildiniz. İlhan Berk, "Onunla (Mallarmé'yle) çok yaşadım. Şiirin sezgi ve bilinçaltı işi olduğunu ondan öğrendim diyebilirim. Belki de Mallarmé benim için İkinci Yeni'ye kaynakça oldu." diyor. Mallarmé'nin İkinci Yeni ile ilişkisi konusunda ne düşünüyorsunuz?

□ Mallarmé Akademisi'ne seçilmem Mallarmé uzmanı olduğum anlamına gelmez. Sembolist olduğum anlamına da gelmez. Fransız ve yabancı üyeler arasında toplumcu gerçekçiler de var. Örneğin Akademi'nin başkanı Eugène Guillévic, toplumcu bir şair. Gelelim İlhan Berk'in cümlesine: Mallarmé'nin ve genel olarak sembolistlerin şiiri sezgiye dayanır; bilinçaltı işi olmasına gelince: Freudcu anlamda bir bilinçaltı söz konusu değildir, bilinç dışı söz konusudur. Bunun ikisi aynı şey değil. İkinci Yeni keşke Mallarmé'den, sembolistlerden kaynaklansaydı, o zaman yığma ve rastlantısal bir yapısı olmazdı. Sembolistlerin simgelerinin mitolojide, efsanelerde, gündelik yaşamda bir karşılığı vardır, bir anahtarı vardır. Bireyin iç dünyasını bütün derinlikleriyle vermek istemişlerdir. Mallarmé'nin dili zordur, ama deforme bir dil değildir. Yetkin bir dildir. Ve İkinci Yeni'nin dil anlayışıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Mallarmé her şiirinde bir şey anlatır, sezgiyle bile olsa bir şey anlatır. *Bir Kır Tanrısı'nın Öğle Sonu*'nun bir öyküsü vardır ve *Hérodiade*'da Salome'yi anlatır. Oysa İkinci Yeni bir şey anlatmamayı savunur.

Bu tür temelsiz yakıştırmalar (aynı şey *içrek* yani ésotérique şiir için de geçerli, gizemcilik için de geçerli) Türkiye'de tartışmayı olanaksız kılan *ıslak sabunlar*. Şiirimizin bir kesiminin teknik ve tema bakımından gelişmemesinin, tıkanmasının, sürekli sanrı yaşamasının başlıca nedeni ve sorumlusu. □

"Can Yücel bir cümle söylediği zaman, bir şeyi tanımladığı zaman doğruluk ihtimali çok yüksektir. Çünkü derin ve yüksek düzeyde evrensel kültür insanıdır. Etikle estetiği bir arada bulunduruyorsa, zaten iki bin yıldır bir aradadır bunlar. "

Etik ve Estetik İlişkisi Üstüne

Yakup Şahan

Klâsik filoloji öğrenimi görmüş, Eski Yunan ve Latin ozanlarını kendi dillerinden okumuş; Paris ve Londra'da uzun yıllar kalıp, çalışmış öğrenim görmüş, İngiliz ve Fransız ozan ve yazarlarını okumuş ve bunlardan çeviriler yapmış; F.G. Lorca, W.Shakespeare'den Jacques Prévert'e değin çeşitli ozan ve yazarların yapıtlarını dilimize kazandırmış; şiir yazmaya daha üniversite öğrenciliğinde başlamış ve bugün nur topu gibi on yapıtı ortaya koymuş; bu arada, çeşitli gazete ve edebiyat dergilerimizde yaprak yaprak savrulmuş, şiirlerindeki ve çevirilerindeki o güzel diliyle, rengârenk imgeleriyle, insancıl ve toplumcu gür sesiyle, yediden yetmişe tüm şiir sevenlerin gönlünde taht kurmuş; siyasal hicivleriyle, edebiyatımızın en önde gelen "heccav"larından biri olmuş; resmi siyaset, sanat ve felsefeye karşı çıkmış, bu yolda savaşım vermiş ve bu yüzden hapse atılmış, kovuşturulmuş; devlet kapıları yüzüne kapanmış, halkın sinesine yaslanarak var gücüyle şarkısını söylemeyi sürdürmüş; bir de bal peteği gibi düşünce ve duyguyla dopdolu canlı bir yaşam içinde 61. yaşına ulaşmış; her dizesi bir kılıç parıltısı taşıyan, her satırı köhne kafaları silkeleyen, büyük Türk şairi, Can Yücel diyor ki:

Estetik, etikten ayrı düşünülemez. Ancak, donmuş devrelerde, estetizm devrelerinde ayrı düşünülmüştür bunlar. Sağlam estetik, her zaman etikle beraber gelmiş. Bütün büyük sanatçılara bakın, karşı gelseler bile politik bünye içindedirler.

Ömrünü sanata, özellikle de şiire adamış bir ustanın sözlerine kulak kabartmak; genç kuşaktan biri olarak, karşı çıkmaya kalkışmadan önce, sözlerini anlamaya çalışmak; kendisine yaklaşırken, şöyle bir hafif tertip ceketinin düğmelerini, kıravatının bağını yoklamak iyi bir jest olurdu, değil mi? Pir aşkına, sanat aşkına!

Ne yapalım, olmuyor işte!

Genç kuşaktan iki ozanımız bu sözlerin karşısına bakın nasıl dikiliyor: "Can Yücel, etikle estetik bir arada olur, diyor. Bence bu çok saçma, akıl almaz derecede saçma... Etikle estetik bir arada olabilir de, olamaz da. Şiir iyi ya da doğru ahlakın taşıyıcısı değildir. Yani *şair iyi insan olmayabilir...* Baudelaire var şiirde. (Sanki C.Yücel Baudelaire'i tanımıyor, bilmiyormuş gibi! Y.Ş.) Dünyanın *en çirkin, en akıl almaz, konularında* şiirler yazmış, ama estetik olarak güzel. *Dönemin ahlâk anlayışlarına aykırı.* Yani etikle estetik bir arada olur diye bir şey yok. Anlaşılmaz bir yaklaşım bu. Bir arada olabilir de. Musikide Wagner dünyanın en ahlaksız adamı."(1)

Bir ötekisi de şöyle buyuruyor:

"Bir şair grubu var, hâlâ şiire bir görevcilik anlayışı yüklemek istiyor. Şair görevci midir? Hayır. Şair ille de doğrunun, iyinin taşıyıcısı mıdır? Hayır. Şair, olsa olsa kendinin taşıyıcısıdır. *Şair, kendisiyle hesaplaşan adamdır.*"(2)

Şimdi bu savları elimizden geldiğince irdelemeye çalışalım:

a) "Etikle estetik bir arada olur" önermesini, bir yandan "akıl almayacak derecede saçma" bir yaklaşım sayarken; öte yandan "olur da, olmayabilir de" diyerek, ilk yapılan atak çıkış frenleniyor; böylece C.Yücel'e yarı yarıya hak verilmiş olunuyor. Dolayısıyla karşı-savın yarısı geçersizleşiyor.

b) "Şair iyi bir insan olmayabilir..." deniyor. Baudelaire, Wagner birer ahlaksız insan örneği olarak gösteriliyor.

İlkin, bilindiği gibi, bir insanı "iyi insan/kötü insan" diye toptan yargılamak hakkı kimseye verilmiş değildir. Şair için de geçerlidir bu kural, her türlü sanatçı için de. Nitekim halkımız, kendi sağduyusuna dayanarak, bu yargılama işini tanrıya bırakmıştır. Çünkü, böyle bir yol, bağnaz, dogmatik bir ahlaka teslim olmak demektir.

İkinci olarak, bilimsel ahlak anlayışına aykırı bir tutumdur bu. Bugün artık insanoğlu, eylemlerinden dolayı, suçlu ya da kabahatli damgasını yiyivermiyor hemen; eylemlerinin

güdülenmesi (motivation) üzerinde duruluyor, güdülenme mekanizmasının etkenleri araştırılıyor; bu etkenler ortaya çıkarıldıktan sonra da, hiç kimse insanı "kötü" diye damgalamak cesaretini kendinde bulamıyor. Çünkü, bu nedenlerin çoğunun, bireyin gücü ve bilinci dışında kökleri olduğu görülüyor: Örneğin, kapitalist yozlaştırma koşulları, yabancılaşma, biyolojik, toplumsal ve tarihsel etkenler. Özetle, bir eylem, bilimsel bakış açısından, ne iyidir, ne de kötü; yalnızca açıklanması gereken bir sonuçtur. Bu durumda, insan nasıl kalkar da, "şair iyi bir insan olmayabilir", "Wagner dünyanın en ahlaksız adamıdır" diyebilir. Bu son yargınızı hele bir de Baudelaire ya da Nietzsche'ye iletin, bakın ne diyecekler? Söyliyeyim: Belki size bir şey demiyeceklerdir, ama, sopayla kovalanacağınızdan emin olabilirsiniz.

Üçüncü olarak, şairin ne olduğu, hele hele ahlaklı mı, ahlaksız mı olduğu değil; sanatı,şiiri ilgilendirir estetiği. Birçok ünlü sanatçının, sözgelişi Wagner'in, F.Villon'un, Baudelaire'in, P.Verlaine'in, A.Rimbaud'nun, A.Gide'in, O.Wilde'ın, Marquis de Sade'ın,Jean Genet'nin Mikelangelo'nun, Gauguin'in, vb. kendi zamanlarının ve bizim zamanımızın ahlaki davranış normlarına uymayan davranışları varsa, bunlardan bize ne? Onları kötülemeye ne hakkımız var? Aslında onlar yine bir ahlak çizgisi içindedirler; ama bu çizgi genel ahlaka götürmemişse onları, kendi ahlak anlayışlarını yaşamış olmalarındandır. Yerleşik ahlaka gösterdikleri, ahlaki tepkidendir, ya da daha kimbilir birçok sebeptendir. Onların ahlaksız görünen davranışlarında, dibi biraz eşelenince görülecektir ki, kendi toplumlarının, tüm insanlığın kiri, çamuru vardır.

Sözü bağlamak üzere diyeceğiz ki, her sanatçı, her şair özgün bir kişilik taşıdığından, yaşayışı da, yapıtı da özgün oluyor; toplumdaki hazır kalıplara uygun davranış ve yaratı gösteremiyor ve dolayısıyla yerleşik sanatsal ve estetiksel değerlere ters düşüyor. Özgün olmak için, yeni olmak için başka bir yol da yok. Böylece ortaya etik bir sorun çıkıyor. Öyleyse sanatçıdan, özellikle de şairden genel ahlak ve sanat normlarına uygun bir davranış ve yaratı beklemek, olmayacak bir iş. Bırakın o bildiğini okusun, kendi ahlakını kursun.

c) "Baudelaire, dünyanın en çirkin, en akıl almaz konularında şiirler yazmıştır; döneminin ahlak anlayışına aykırı" deniyor.

İmdi, "çirkin", "akıl almaz konu" diye bir şey yok, bilmiyoruz estetikte: Önemli olan konuyu işlemek,işleyiş tarzı,sanattır. Konu, sanat demek değildir, konu yaratıda bir vesiledir sadece. Buna örnek olarak da, yine Baudelaire'in "Une Charogne" (Bir Köpek Leşi)şiirini gösterebiliriz.

d) "Şair, kendisiyle hesaplaşan adamdır" deniyor ki, yerden göğe haklılar. Bizim etik dediğimizde bu ya! Bir hesaplaşma, iyi, doğru ya da güzel üstüne, iki kişi, iki taraf arasında olur. Bu taraflardan biri şairse, ötekisi toplumdur, toplumun bu konularda birikimidir. Çünkü, bu konuların üçü de toplumsaldır, toplumun yarattığı kavramlardır; demek ki hesaplaşma, yine toplumla olacaktır, şairin toplumla hesaplaşması olacaktır.Kısaca, bu hesaplaşma, toplum ile birey arasındaki diyalektik etkileşimden kaynaklanmaktadır ve, özünde, saltık bir biçimde bireysel değil, aynı zamanda toplumsaldır da; dolayısıyla, etikle de ilgilidir, etik bir davranıştır. Ama öte yandan hesaplaşmak demek, bir sorumluluğu yüklenmeye de hazır olmak demektir; işin içine sorumluluk karışınca da, etiğin içine girdik demektir; A.Camus, J.P. Sartre ve varoluşçu filozof ve yazarların sorumluluk kavramı üzerinde bu denli çok durmalarının ve onu çağdaş insanın ayırcı niteliği düzeyine yükselmelerinin sebebi de budur.

"Şair, olsa olsa kendini taşır" deniyor; biz bu görüşe katılamıyoruz. Bizce şair, doğayla, insanlıkla ve toplumla bütünleştiği ölçüde ve bunları yüklenip, kişiliğinde taşıdığı ölçüde şairdir, vardır; bu öğelerin dışında kalan, bu öğeleri dıştalayan bir kişi, ne şairdir, ne sanatçıdır. Narsistik bir aynada kendini seyreden, yitik bir kişidir. Şairin yükü ağırdır, kendini taşırken, aslında tüm insanlığı yüklenmiştir; bazan bu yadsınmış olsa bile. Şair, "Eh, kendimizi henüz taşıyoruz, şükür" diyen güçsüz bir ihtiyara benzetilemez, devlerin gücü vardır onda.

Etik ile estetik arasındaki ilişkiyi daha iyi vurgulayabilmek için, şimdi de uzun bir alıntı yapmak gereğini duyuyoruz son olarak:

"Özleri ve görevleri gereği sanat ile ahlak, kendi aralarında, zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Sanat politikadan nasıl ayrılamazsa, ahlaktan da ayrılamaz.

Birey ve *toplum*, sanat ile ahlakı ilgilendiren sorun işte bu; bundan ötürü, estetik her zaman ahlakı içinde taşır. Etik hiçbir zaman estetiğin basit bir eklentisi olarak karşımıza çıkmaz; sanatın özünde içkindir, onun özünden kaynaklanır.

Toplumsal insanı ve toplumsal ilişkileri kendisine asıl konu olarak aldığı sürece, *sanat, kendi öz olanaklarıyla etik sorunları çözer; ancak sanatçı bu sorunları yapıtlarında doğrudan doğruya ele almaz. Sanatın ahlaksal içeriği, etiğin asla dışardan etkisiyle doğmaz; tersine etik, estetiğin doğal ve daimi bir bileşenidir."*(3) □

---

(1) "Genç Şairler Şiiri Tartışıyor" *Yeni Düşün*, Aralık 1986.
(2) a.g.y, Mehmet Müfit.
(3) A. Ziss -Y.Şahan, *Estetik*, De Yayınevi, İst.-1983, s. 63

Kültür Sanat ve Eleştiri

D.Lihaçov

Çeviren:
Sümeyra Çakır

Sovyet Bilimler Akademisi üyesi, yazınbilimci D.Lihaçov'un, "Halkçı sanat ve sanatın yığınsal karakteri" konusunda Literaturnaya Gazeta dergisince açılan bir tartışmanın sonuçları üzerine görüşlerinin yer aldığı bu yazısı, "Toplum Bilimler" dergisi 84/1'den Almanca'dan özetlenerek çevrilmiştir.

POPÜLER OLAN VE OLMAYAN KÜLTÜR

Anlaşmazlık aslında şu sorudan çıkıyor: Kültür nedir? Kültürün herkesi hoşnut edecek bir tanımını ben de yapamam. Ama, önem verilmesi gereken birkaç özelliğine değinmek istiyorum. Kültür her şeyden önce her insan için bölünmez bir bütünlüktür. İstemlerimizi bazı durumlarda belirli bir kültürün, başka durumlarda ise başka bir kültürün giderdiğini öne sürmek anlamsızdır. Kültür, çağrıldığında şişeden çıkan ruh gibi ortaya çıkmaz. İnsan bir kültüre bütünüyle aittir. Onunla doludur ve onunla beraber akar.

Kültür, şöhretler ortaya çıkaran popüler kültür ve yalnızca bir azınlığın tanıdığı popüler olmayan kültür olarak bölünemez. Shakespeare'in tiyatro eserlerinin kültürü değerini hiçbir zaman yitirmeyecek. Bu onun, yaşadığı zamanda çok şöhretli ya da hiç tanınmamış olmasına bağlı değildir. Kültür bir eserin ortaya çıktığı dönemdeki popülerliği ile ölçülemez. Belirli bir kültürün veya kültür türünün popüler olması başka bir konudur...

Kimilerine göre: *"Mozart kendi çağına uygundu. Zaman Makinesi adlı pop müziği topluluğu kendi çağına..."* Ben Mozart'ı seviyorum, ama bu yüzden de 18. yüzyıla ait olduğumu sanmıyorum. İşte, kültürün, böylesine; zamanı yenme, geçmişi, bugünü ve geleceği birleştirme yeteneği vardır.

KÜLTÜR TARİHİ İNSAN BELLEĞİNİN TARİHİDİR

Bellek (hafıza), kültürün dayandığı en önemli temellerden biridir. Kültürün yaratılmasına insanlığın bütün kuşakları katılmıştır.

İnsanlığın kültürü, dehaların eseri değildir. Dehalar da belirli bir kültür temeli üzerinde ortaya çıkarlar.

Kültür kuşaktan kuşağa aktarılır ve biriktirilir. Bu süreçte bellek yalnız mekanik biriktirme işi yapmaz. Bu, çok önemli ve yaratıcı bir süreçtir. Gerekli olan her şey biriktirilir. Bu birikim yavaş yavaş bazen eziyet verici zorluklarla, hataların aşılmasıyla ve bazen de olağanüstü değerlerin acıklı bir şekilde yitirilmesine rağmen oluşur. Kültür tarihi insan belleğinin tarihidir; belleğin gelişmesinin derinleşmesinin ve olgunlaşmasının tarihidir.

Belleğin özellikleri ilgi çekicidir! Bireyin ve toplumun belleğinde, çoğunlukla ihtiyaç duyulan şeyler (iyi olan, kötü olandan daha fazla) saklanır. Belleğin aracılığıyla insanlığın deneyimleri biriktirilir ve böylece belirli gelenekler oluşur: İş ve günlük yaşamla ilgili alışkanlıklar, aile yaşamının kuralları, toplumsal kurumlar ortaya çıkar. Bellek aracılığıyla, algılamanın ve yaratmanın estetik düzeyi belirlenir ve bilgi üretilir.

Bellek etkendir. İnsanların ilgisiz ve eylemsiz kalmalarına izin vermez, insanın anlayışı ve duygularına egemen olur. Bellek, zamanın yok edici gücüne karşı koyar ve kültür olarak tanımlanan her şeyi biriktirir.

Evet, bellek zamanın aşılması, ölümün yenilmesidir. Belleğin ahlaksal öneminin büyüklüğü de burada yatar. "Belleksiz" bir insan her şeyden önce iyilik bilmez,sorumsuz,hak gözetmez ve bu nedenle de özverili bir davranışta bulunması mümkün olmayan bir insandır.

Kültürün ölçülerinden biri de, kültür eserlerine karşı alınan tavırdır. Puşkin'in şu sözlerini analım:

Şaşılacak kadar yakındır bize
Gönüllerimize can veren şu iki
duygu:
Biri, ana baba ocağına
duyduğumuz sevgidir
Ve sevgidir öteki, atalarımızın
mezarlarına.
Ey, hayat verici kutsal duygular
Onlarsız dünya kururdu...

Puşkin'in sözleri bilgecedir. Hiçbir söz anlamsız değildir. "Atalarımızın mezarlarına" duyduğumuz sevgi neden *"hayat verici"*dir? Çünkü bu sevgi, değeri öğretir, yaratıcılıkta etkendir ve kültürün öğelerinden biridir.

HALKIN KÜLTÜRÜ HALKIN BELLEĞİNİN BİR ÜRÜNÜDÜR

Kişiliğin kültürü, kişinin bellek eyleminin sonucu olarak şekillenir. Bir ailenin kültürü aile belleğinin, bir

halkın kültürü de halk belleğinin eylemi sonucu olarak ortaya çıkar. Bireyin, toplumun ve halkın genel kültürü için, bütün insanlığın işleyen yaratıcı belleği gereklidir. Nasıl ki aile kültürü, bireyin kültürünü yok etmeyip geliştiriyorsa, insanlığın kültürü de, halkların kültürünü yok etmeyip geliştirir, yükseltir ve zenginleştirir.

Kültür halkları birleştirir. Bir ulusun kültürü ne kadar yüksek olursa, komşu halklar ve sonraki kuşaklar tarafından bu kültüre o kadar çok gereksinim duyulur ve kendisi de öteki kültürleri o kadar çok benimseme gereğini duyar. Bir kültürün düzeyi ne kadar düşükse, başka ülkerin ve çağların kültürü karşısında da o kadar ilgisiz kalır. Bir halkın kültürü ne kadar yüksekse, o halkın iç duygusal bağları da o kadar güçlü ve o halk o denli barışsever ve uygar olur. İnsan yalnızca bir alanda gelişmiş, uygar; başka bir alanda kara cahil olarak kalamaz. Kültürün çeşitli yanlarına ve biçimlerine aynı önemi göstermek gerekir. İşte, gerçekten uygar bir insanın belirleyici özelliği budur.

Yine bellek konusuna dönelim...

İnsanlık tarihinde kültürün her yükselişi, şu ya da bu biçimde geçmişe yönelişle bağlantılıdır.

Ama bu ulusal köklere doğru yöneliş bir halka ne vermiştir?

Geçmişi hatırlama, kendini başka halkların ve onların kültür deneyimlerinin dışında tutma amacını gütmediği ve dar kafalı milliyetçilik tarafından zorla dayatılmadığı zaman verimli olmuş; o halkın kültürünü geliştirmiş ve estetik kavrayış yeteneğini zenginleştirmiştir. Yeni koşullar içinde eskiye her yöneliş her seferinde yeni bir şeydi. Eskiyi canlandırmak ve korumak, yeni olandan caymak değildir; eskinin, kendi köklerinin yeni bir yorumu ve tarih içinde bir kendini tanımadır. Kaynaklara yönelmek gelişmeyi engellemez, gelişmeyi önleyen ilerlemeyi reddetmektir.

Kültür geçmişi biriktirerek, ama ondan kopmadan ileriye doğru akar.

SANATIN YAYGINLIĞI VE SANATIN DEĞERİ

Şimdi de *"yığınsal"* olarak yaygınlaşmış kültüre gelelim. Hemen şunu belirtelim ki, bir şeyin yaygınlık derecesinin, o şeyin değerini belirlemeyle bir ilgisi yoktur.

Bir kültürün değeri, her şeyden önce onun nasıl yaratıldığına ve "içinde nasıl bir belleğin bulunduğuna" bakılarak belirlenir. Bir kültür yüzlerce yıllık deneyimlerin birikmesiyle yaratılmışsa, o zaman *"düşük değerde"* bir kültür olamaz. Ama kendinden önceki her şeyi yadsıyarak oluşmuşsa o zaman bu asla bir kültür olamaz.

Televizyon, sinema, radyo, modern hafif müzik, çeşitli şov programları vb. günümüzde büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Bunların her biri büyük olanaklar sunuyor: Bir oyuncunun sesini radyoda, bir tiyatro salonunda hiçbir zaman duyamayacağımız kadar yakından duyabiliriz. Bu, oyunculuk sanatı için yeni koşullar yaratıyor. Televizyon, tiyatronun, resim ve konuşma sanatının, edebiyatın gelenek ve kazanımlarından yararlanabilir. Bu, evimize kadar gelen büyük bir sanat olur. Fotoğraf sanatının 150 yıllık tarihinde, resim sanatından alınmış ve kendince geliştirilmiş gelenekler ne kadar çok çeşitlidir! Oysa 19. yüzyılda fotoğraf sanatına henüz kuşkuyla bakılıyordu. Ya caz müziği? Bu müzikte, Afrika, Orta ve Güney Amerika halk müziğinin güçlü gelenekleri işlenmiş değil midir?

"Ciddi" müzik dinleyen birisinin, müzik tarihini bilmesi iyi olur. Caz dinleyenin, caz müziği tarihini bilmesi gerekir. Sinema seyretmek için yalnızca sinema tarihini bilmek yetmez, ayrıca tiyatro ve edebiyat tarihini de bilmek yararlı olur. Bu bilgilenme, anlama yeteneğimizi geliştirir. *Sanat, sanatı tanıyanlar için vardır.* Kültür, bir kültür dağarcığına ve *kültür tarihi* konusunda belirli bir bilgi birikimine sahip olanlar için vardır.

Sanatın yaygınlığı ile değeri, ancak böylesi bir durumda birbirine ters düşmez.

HALK SANATININ SAĞLAM, ARI ÜSLUBU

Müzik, dil ve el sanatları alanlarında en büyük yaygınlığa ulaşmış olan halk sanatı, zevksizlik ve sahte sanat olarak tanımlanabilecek hemen hemen her şeyden arınmıştır.

Bu neden böyledir? Sanırım bunun nedeni halk sanatının, herkes tarafından, herkes için ve yüzlerce yıllık geleneklerin çerçevesinde yaratılmasıdır. Halkın yarattığı her şeyde güzelliğin tasarımı bir bütünlük gösterir. Bu konuda herhangi bir çelişki yoktur. Güzelliğin tasarımındaki bütünlük, üslupta da bir bütünlük yaratmış ve bu, halk sanatını zevksizliğe karşı bir zırh gibi korumuştur.

Halk sanatı eserleri zengin ya da yoksul, basit ya da karmaşık olabilirler, ama hiçbir zaman —evet, hiçbir zaman— sahteliğin damgasını taşımazlar.

Romantik, Gotik, Rönesans gibi büyük üsluplar çağı başladığında, üslup ile o üslubun felsefesi arasında bir uyumluluk ihtiyacı ortaya çıkmış, yani söze bürünmüş bir estetiğe (Güzelliğin Bilimi) gereksinim duyulmuştur. Çünkü, bir çağın üslubu biçimciliğe kayma eğilimi karşısında, estetik o çağın üslubunu belirli bir öz düzeyde tutar.

Sonra, —Klasisizm ve Barok gibi— birkaç üslubun bir arada olduğu dönemler geliyor. Daha sonra, yalnızca genel değil, bireysel üsluplar da ortaya çıkıyor. Kuşkusuz bu bir gerileme değildir. Tersine, sanatın gelişmesi, kapsamının genişlemesidir.

Gerçekliğin kavranmasına en çok yaklaşan üslup olarak Realizm (Gerçekçilik) kendi içinde bireysel yazarlığın ilkelerini de önemle geliştiriyor. Gerçekçilik, gelenekleri bir tarafa atmıyor, tersine onları kendine maledıyor. Geleneklerin düzenine uymak yerine, kendi geleneklerini kendisi düzenliyor. Halk sanatında üslup ve gelenekler sanatı yaratıyorken, günümüzde, sanatçıların sanat eserlerini ve böylece gelenekleri yarattığı bir dönem ortaya çıkıyor.

DEĞERSİZ VE SAHTE SANATI, DEĞERLİ VE GERÇEK SANATTAN AYIRMADA ELEŞTİRİNİN GÖREVİ

Yaratıcının bireyselliğinin büyük ama tehlikeli bir gücü vardır. Çünkü, dehalar ve yeteneklilerin yanı sıra, onların yerlerini almaya çalışan kişiliksiz adaylar, sahte yaratıcılar, sahte üsluplar ve sanat eserleri ortaya çıkıyor. Ama bu tehlikenin nasıl zamanında farkına varılabilir? İyiyi kötüden, zevksiz ve bayağı şöhret hırsından ayırmak için estetik düşünce-

nin, estetik anlayışın çaba göstermesi gerekiyor. Büyük sanatın büyük okurlara, büyük dinleyicilere, büyük seyircilere gereksinimi vardır. Ama, herkesten bu büyüklük istenebilir mi?

Büyük okurlar, büyük dinleyiciler ve büyük seyirciler vardır. Bunlar eleştiricilerdir: Müzik, edebiyat ve sanat bilimiyle uğraşanlardır.

Realizmin, bireysel üsluplara geniş bir alan açan, özgün üsluplar yaratmada bireysel girişimleri kabul eden gelişimine, eleştirinin gelişimi tarafından eşlik edilmesi ilginçtir ve kesinlikle bir raslantı değildir. Eleştiri, bir dönemin yaratıcılık alanını iyi veya kötü çeşitli *"izm"*'ler kapladığı ve yaratıcının hemen hemen sınırsız özgürlüğünün yanı sıra bir de yaratmada keyfilik tehlikesi baş gösterdiği zaman ortaya çıkıyor.

Eleştiri sanatın düzenleyicisidir. Eleştiri olmaksızın sanatı sahte sanatın boyunduruğundan kurtarmak olanaksızdır.

Halk sanatının bir bütünlük oluşturan üslubu onu dizginlemiş, fiyaskoları dışlamıştır. Ama üsluptaki bu bütünlük, estetik bilinçte bir esneklik yoksulluğuna yol açıyordu. Sanat eserlerini benimseyen insan, bir üsluptan bir başka sanat üslubuna kendiliğinden ve kolaylıkla yönelebilecek durumda değildi. Yeniçağ estetik bilincinin, bireysel ve ulusal ifade tarzlarını bir üslup içinde kolaylıkla işlemesi, sanatta ilerlemenin bir belgesidir. Bu yüzyıllar süren yaratma eyleminin en büyük kazanımıdır. Ama ne var ki, insan kolayca yanılgıya düşebilmekte, değersiz ve sahte olanı değerli sanabilmektedir.

İçinde yaratıcı olan veya olmayan sayısız bireyselliğin birbirine karıştığı bugünkü yığın sanatı eleştirinin sürekli denetimini gerektiriyor. Ama, eleştirinin kendisi de, kendisini düzenleyen bir denetime uymak zorundadır. Yoksa yanlış bir yola; yanlış bir yenilikçiliğe veya yeni olan her şeyi yalnızca yeni olduğu için reddetme yoluna sapabilir.

Evet, günümüzde eleştiriye özel bir sorumluluk düşüyor: İnsanlara yardımcı olmak; sanatta sahte olanı, gerçek olandan, salt sanat'tan; orijinal olanı, taklitten ayırmak, eleştirinin görevidir. □

AHMET ADA

AŞK AYRILIKTIR BİRAZ DA

Aşkı ararım birçok şeyi alan benden
Birçok şeyi veren umutsuzken
Sürükler beni kentten kente
Bir yol sapağında bulurum
Düş müdür çocukların gülüşü müdür
Ele avuca sığmaz bir kuş mudur
Aşktır sekişim düşe kalka taştan taşa
Koşarken ardından sokak sokak
Sararan yapraklar ki savrulur
Hüzünlendirmez beni asla
Aşktır çünkü anlam veren onlara da

Neyi ararım yalan gözlerin için
Tutulur da çiseleyen bir yağmura
Bir yanlışlık var bu yağmurda, bu aşkta
Dağılan çiçeklerden anlarım
Aşk göze almaktır yalnızlığı biraz da

Birçok şeye yetişilir şu dünyada
Aşktır yetişilmeyen, ayrılıklarla başlar
Ben ayrılığı sevincim sanmıştım
Aşkmış, sevgisiz kalınca anladım
Kırgınlık da birikir yanlışlar da
Yolların tozanına bakınca anladım

Amerikan Kültürü: Yakıp-Yıkmanın ve Vahşetin Yükselişi(*)

Yuri Ustimenko

Türkiye II. Dünya Savaşı'nın sonundan başlayarak tam 42 yıldır ABD'nin iktisadi-siyasi ve kültürel yörüngesinde fır dönüyor. İktisadi ve siyasi bağımlılığın "sonsuza dek" sürmesi istendiğinden, ABD "kültürü"nün ya da "kültür politikası"nın Türkiye hükümetlerince de benimsenmesi gerekiyordu. Böyle de oldu. Amerikan kültürünün ve dünyaya bakış açısının temel öğeleri nelerdir? Bunlarda zamanla bir değişiklik oldu mu? gibi soruların yanıtları aşağıda sunulan yazıda işleniyor.

Dünya kültürüne büyük yazarları, sanatçıları, müzikçileri ve bilim adamlarıyla katkıda bulunmuş olan ABD'de bugün, özünde son derece gayri-insani olan "kitle kültürü"nün propagandası akıl almaz ölçülerde yaygınlaşıyor. Bunda TV ve Holywood filmsanayi baş rolü oynuyor. Amerikan halkı 24 saat şiddet ve acımasızlığı vaaz eden ikinci sınıf filmlerle ve programlarla kuşatılmış durumda.

HOLYWOOD KAHRAMANLARI

Holywood film sanayiinin temel mesajı: "Güçlü haklıdır". Yeni düşünceler üretmekten aciz ya da üretmesi engellenen senaristler ve yapımcılar, bu mesajı yılların eskittiği bıktırıcı öykülerle yeniden yeniden pişirip ortaya sürüyorlar. Holywood 1986'da ne üretti sorusuna *Mercury News* şu yanıtı veriyor: "Daha daha çok robot birlikleri, cinayetler ve teröristler". Uçurularak un-ufak edilen evler ve arabalar, kurşun sağnağından umutsuzca kaçmaya çalışan insanlar, ortalığı çılgınca tarayan büyük-çaplı makineli tüfekler ve yeryüzünün sarsıldığı patlamalar... "Terörizme karşı mücadele" kılıfı altında sunulan bu filmler aslında, "gerçek Amerikan kanı" taşıyanların, sorunlarını ancak şiddet ve cinayetle çözebileceklerini, kör gözlere, sağır kulaklara haykırıyor. Bu filmlerin, ABD yönetiminin benimsediği devlet terörizmini yüceltmekten başka bir işlevi yok. Beyaz Saray'ın Rambo dizilerinin süper kahramanı Sylvester Stallone'u örnek alınacak bir kahraman ilan etmesi hiç de rastlantısal değil. ABD basınınca 1985'in en kötü senaristi, yapımcısı ve aktörü ilan edilen Sylvester Stallone, Amerikalılar'dan başka tüm insanlara karşı nefret kusar. Bütün çıplaklığıyla sergilenen bu vahşi nefret, Rambo ölçütlerine göre düşünmeyen ve davranmayan herkesi kuşatır. Rambo, dünyada kendi yazgılarını kendileri belirlemeye çalışan halklar ve ülkeler olduğu için bir dünya savaşını gerekli görür. Bunun için Rambo'dan farklı düşünen insanlar binbir çeşit kabagüç gösterilerinin hedefi olur.

NBC ajansı, her gece evlerden (TV), sinemalardan sürekli olarak silah seslerinin geldiğini, silahların peynir-ekmek gibi satıldığını belirtiyor. ABD'de her hafta gösterilen 20'nin üstünde dizinin başlıca kahramanlarını adalet ve ceza dağıtan CIA ve FBI ajanları, tepeden tırnağa silahlı karanlık tipler ve son olarak fantastik silahlarla donatılmış "sevimli" konuşan otomobil oluşturuyor. Artık tipik ABD filimlerinde barışı savunanlarla canileri ayırdetmek iyice güçleşti: Polisle, yasalara karşı gelenler, hukuki ve ahlaki ilkeler açısından benzer davranışlar içindeler.

Holywood, film sanayiini, sıradan ABD yurttaşlarının günlük korku ve kaygıları üstüne kuruyor. Bunlar, işsizlik, savaş kâbusları ve daha sonra da suç işleme oranının hızla ve sürekli olarak artması. Kuşkusuz, halkın kaygıları temelsiz değil. CBS yayın şirketinin verilerine göre Reagan yönetiminin dördüncü yılında "muhtaç" Amerikalılar'ın sayısı 10 milyon artmıştı.

FBI'nin açıklamalarına göre, 100 milyondan fazla ateşli silah, kişilerce satın alınmış. Ve ABD'de her 23 dakikada bir cinayet işleniyor. Ekim 1985'te *Newsweek* ABD silah piyasasında yeni bir aşamanın gözlendiğini; daha güçlü, daha egzotik ve daha öldürücü küçük boy silah talebinin hızla yükseldiğini yazıyordu.

Holywood, ABD kent yaşamının gerçeklerini yansıttığını savunurken haksız mı? İstatistikler, ABD'nin ikinci büyük kenti Los Angeles'ta her, iki kişiden birinin, yalnızca geceleri değil, gündüzleri de evinden çıkmaya korktuğunu gösteriyor.

Öte yandan polis kayıtları, pek çok hırsızlık ve silahlı saldırının TV dizilerindeki modellere giderek daha çok benzediğini ortaya koyuyor.

Ancak, Holywood film yapımcılarının "biz gerçeği yansıtıyoruz" savı, gerçeği bütünüyle açıklamıyor. Washington'un dış politikasının Holywood üstünde büyük bir etkisi var. Washington, yurttaşlarının, ABD'nin dünyanın başka bölgelerindeki askeri serüvenlerinin gerekli ve kaçınılmaz olduğunu düşünmelerini istiyor. Bunun için, Yeşil Bereliler'in ve deniz piyadelerinin Güneydoğu Asya'daki şiddet yüklü müdahaleleri filmler ve kitaplarla haklı gösterilip, yüceltiliyor; kirli Vietnam Savaşı'nın tarihi yeni baştan yazılıyor; Grenada'da "Amerikan silahlarının zaferi"nden bahsedilip, her türlü şoven ve ırkçı duygular kıvılcımlanıyor. Amerikalı çocukların "kızıl çıkarma"ya karşı çılgınca ateş ettikleri sahnelerin yer aldığı "Kızıl Şafak" filmi gösterilirken, sinema salonunun yanı başındaki kalabalık alışveriş merkezinde, subaylar masalar atıp, orduya "gönüllü" yazmaya girişiyorlar.

Holywood filmleri ABD'nin eşi görülmedik silahlanma harcamalarını, kitlesel işsizliği, uzayan çorba kuyruklarını, 35 milyon Amerikalı'nın resmi yoksulluk sınırının altında yaşamasını, 3 milyon Amerikalı'nın başını sokacak bir damının olmamasını haklı göstermeye çalışıyor. ABC yayın şirketine göre, bugün ABD'de 1930 Dünya Bunalımı sırasındakinden kat be kat fazla evsiz-barksız insan var.

BİZ VE BİZE KARŞI OLANLAR

Filmler ve TV dizileri bilinçli olarak "biz" ve "bize karşı olanlar" temasını sürekli olarak gündemde tutuyorlar. 1930'ların ve 1940'ların filmlerinde "kötüler" hep çekik gözlü ve sarı deriliydi. Bunu McCarthy döneminin gişe hasılatı bile yapamayan kaba saba ilkel filmleri izledi (Bir Komünist ile Evlendim gibi). Günümüz filmlerinde ise paranoyak etki ses ve görsel öğelerle sağlanmaya çalışılıyor; artık ekranlarda düzinelerle değil yüzlerce ceset sergileniyor. *The Los Angeles Times*'a göre, filmlerde on yıllar boyunca işlenen paranoyak etki temel olarak değişmemekle birlikte, son yıllardaki eğilimler, McCarthy dönemindeki cadı kazanlarını bile geride bırakıyor.

Amerikan sinemasının kötü adamları hep yabancı kökenlidir. Drakula Transilvanya kökenliydi; King Kong esrarengiz bir adadan geliyordu; King Kong'un denizaşırı akrabası Godzilla Japonya sahillerinden ortaya çıkıyordu vb. Bu geleneğin bir uzantısı olarak şimdi de yabancılar uzaydan geliyor. Diğer bir deyişle, Holywood filmlerine göre kötülük Amerikan toprağında yeşeremez, ancak dışarıdan gelebilir. Dolayısıyla Amerikalı olmayan herkese ya da Amerikan yaşam biçiminin ilkelerine ters düşen her şeye kuşkuyla bakılmalıdır.

Bu bağlamda Amerikan toplumunda TV ve filmlerin yanı sıra reklâmların da önemli bir işlevi oluyor. Her gün saatlerce, kitle iletişim araçlarında haberleri ve olayları bir köşeye sıkıştıran ya da özellikle iyi filmleri normalden daha da sık bölen reklâmları izleyen biri, bunların geri zekâlılar ya da aptallar için hazırlandığını düşünebilir. Baş ağrısı ilaçları, otomobiller, diş macunları, deterjanlar, biralar ve diğer içkiler ya bağıran çağıran kalabalıklar ya da şarkıların eşliğinde köpükler içinde sunulur. TV anneleri yeni deterjanları nedeniyle, kir-pas içindeki çocuklarını hep büyük bir mutlulukla karşılarlar vb.

Araştırmacı-yazar Margaret Randall yaşamının büyük bölümünü Meksika, Kuzey Vietnam, Nikaragua ve Küba gibi ülkelerde geçirmiş, bu ülkelerde sol siyasi hareketler içinde yer almış, eski bir ABD yurttaşı. Meksika'da yaşadığı sırada, 1966'da bir Meksikalı ile evlenip ABD uyruğundan çıkmış. Daha sonra eşinden ayrılmış ve Ocak 1984'de ABD'ye dönmüş. Ekim 1985'te Göçmen Bürosu'na sürekli oturma izni için yaptığı başvuru reddedilmiş. Gerekçe: Yazılarının taşıdığı muhalif nitelik, ABD ve izlediği politikalarla bağdaşmazlığı ve bunları eleştirmesi.

Bir defasında ABD'yi "insan soyunun tanıdığı en güçlü düşman" olarak niteleme "gaflet"inde bulunan Randall'ın başına gelenler, daha önce Meksikalı romancı Carlos Fuentes ile Japon romancı Kobo Abé'nin de başına gelmişti. Uygulamanın yasal dayanağını McCarthy döneminden kalma bir yasa olan McCarran-Walter Yasası oluşturuyor. Bu yasa, komünist düşünceleri savunmuş olduğu sanılanlar da dahil olmak üzere, komünistlerin ve "yıkıcılar"ın ABD'ye girmelerini engelliyor; aralarında Nikaragua İçişleri Bakanı Tomás Borge Martinez ve eski İtalyan generali Nino Pasti'nin de bulunduğu yabancı ziyaretçilerin ülkeye sokulmamalarında bu yasaya dayanılmıştı. Yasa, ABD dış politikasını eleştirenlerin ya da benimsenmeyen düşünceleri olanların ülkeden sınır dışı edilmeleri için araç olarak da kullanılıyor.

Randall bugün söz konusu yasaya karşı dava açmış durumda. Bu davayı Amerikan PEN'i ve aralarında Norman Mailer, Kurt Vonnegut ve Alice Walker gibi romancılarla, oyun yazarı Arthur Miller'in de bulunduğu sekiz ünlü Amerikan yazarı da destekliyor.

Reagan yönetimi McCarran-Walter Yasası'nı izlediği politikaların eleştirilmesini engellemek için kullanmakla suçlanıyor. Bunun en somut örneklerinden biri geçen Ekim ayında gözaltına alınıp beş gün hapiste tutulduktan sonra sınır dışı edilen Kolombiyalı gazeteci Patricia Lara'nın başından geçenler. ABD Dışişleri Bakan yardımcısı Elliott Abrams uygulamaya gerekçe olarak, Lara'nın Kolombiya'da etkinlik gösteren gerilla örgütü M-19'a üye olmasını gösteriyor. Lara ise iddianın asılsız olduğunu, sınır dışı edilmesinin gerçek nedeninin, ABD'nin Latin Amerika'da izlediği politikaları eleştirmesi olduğunu belirtiyor. □

Her şeye kadir reklâmcılık sektörünün koyu gölgesi gerçek Amerikan sanat ve kültür yapıtlarının üstüne çökmüş durumda. Tiyatro, müzik, edebiyat, heykelcilik "iş yaptığı" sürece var olabilir. Sorun, yalnızca müşteri çekmek değil, aynı zamanda insanlara büyük sermayenin çıkarları doğrultusundaki kavram ve düşünceleri de benimsetebilmek oluyor.

Kamuoyunu bilgilendirmek ve oluşturmakta kuşkusuz TV birinci sırada yer alıyor. 85 milyon Amerikalının TV'si var; bunların %60'ı birden fazla televizyona sahip. Resmi ABD verilerine göre, Amerikan ailesi haftada 52 saatini TV karşısında geçiriyor; 2-12 yaş grubundaki çocuklar da haftada 25 saat TV'ce esir alınıyorlar.

Beklenebileceği gibi TV tutkunluğunun doğrudan bir sonucu kitap okuma ile ilgili istatistiklere yansıyor. Amerikalılar'ın %40'ı hiç kitap okumuyor, konserlere, tiyatrolara ya da sergilere gitmiyor. *Washington Post*'un saptamalarına göre, 60 milyon yetişkin Amerikalı —yani 18 yaşın üstündeki ABD yurttaşlarının 1/3'ü— gazetelerdeki başlıkları bile sonuna kadar okuyamıyor. California Yasama Meclisi Komisyonu'nun araştırmalarına göre de, bu eyaletteki her dört kişiden biri okuma-yazma bilmiyor.

ABD gençliği Madonna'nın aşk yaşamını tüm ayrıntılarına değin bilirken, dünya kültürüne büyük katkıları olan Amerikalı yazarların yapıtlarıyla adeta tanışmıyor.

ABD yönetiminin ve egemen çevrelerinin güttüğü halkı kültürsüzleştirme ve kendi çıkarlarının onaylayıcısı durumuna getirme politikalarının doğal bir uzantısı da, söz konusu çıkarlara ters düşen yazarları ve sanatçıları unuttırmaya çalışmak ya da sıkı bir biçimde izlemek oluyor. California Üniversitesi, Mark Twain'in beyaz bir çocukla kaçak bir zenci kölenin dostluğunu anlatan ünlü yapıtı *Huckleberry Finn*'in ilk kez yayımlanmasından 100 yıl sonra, bu yapıtın kısaltılmamış orijinalini basınca, gericilerin bu yapıtın "kaba ve yavan" olduğu gerekçesiyle şiddetli bir saldırıya geçmesi üzerine, yeniden gözden geçirilerek, kitabın yüksek bir fiyatla yeni bir basımı yapılıyor. Gene, ülkesinin sorunlarını irdeleyen Jack London'un kitaplarının nadiren yeniden basıldığı, bu yazarın unutulmaya terkedildiği görülüyor. Bir diğer örnek: John Lenon. Savaş karşıtı olduğu için yıllarca izlenen ünlü müzikçi, türlü oyunlarla ABD'den sınır dışı edilmek üzereyken hâlâ karanlıkta olan bir cinayete kurban gidiyor. Ya da *Gazap Üzümleri*'nin yazarı Steinbeck'in 1939'dan ölümüne değin FBI'ca izlendiği artık biliniyor.

Birleşmiş Milletler verilerine göre ABD'nin dünya okur-yazarlık sıralamasında 49. gelmesi hiç de şaşırtıcı değil. Çünkü Amerikalılar'a çok küçük yaşlardan başlayarak, dünyanın en az sözcükle, komik dizilerle algılanması öğretiliyor. ABD filmlerinin çoğu da aynı ilkeyi benimsiyor. Örneğin Rambo filmlerinin tüm yazılı metni bir daktilo sayfasından ibaret.

TV ve sinema ekranlarından binbir çeşit silahı ateşleyen, insanları insanlığın kültürel birikiminden ve manevi değerlerinden koparmaya çalışan, nükleer çağda yeni değerlerin yaratılması gereğini gizlemeye hizmet eden Holywood süper kahramanları, aslında tüm dünyaya, Amerikan yaşama biçimini dayatmayı ve askeri saldırganlıkları haklı göstermeyi amaçlayan başta Amerikan silah tekelleri olmak üzere, büyük tekelci sermayenin ve onun hükümetlerinin kuklalarıdır. □

(*) Yuri Ustimenko'nun "The Vandalisation of American Culture"(*International Affairs* 11/86)adlı makalesi özetlenerek çevrilmiştir.

ALİ ÇEVİKER

"GÖRÜLMÜŞ" HAYAT

--Dışarda daha çok içerdeyiz, bir kez daha
Bu böyle, diyor.
Kaç kez söylendi bu... bir kez daha...
Hâlâ nem kokan sözcüklerle:
--Kimse rüzgârını sebil etmiyor.

Gözlerinin kıyısında gencecik çizgiler
Aklını acıtarak, yüreğini acıtarak
Acıtarak bir aşkın alacakaranlığını
Gelecek günleri sevgiyle hırpalayışı...

Bir sarmaşık çiçeği koparıp entarisinden
Uzatıyorum, parmaklıkların kamaştırdığı ellerine
O'ysa "görülmüş" bir sevgili mektubu
Okur gibi... hayata baka baka.

Ayrılık menzilidir diye, o çizgiler kalıyor aklımda.

1986

Kapitalizmin Çöküş Döneminde Yazın Erlerinin Durumu... III

Georg Lukacs

Çeviren: Yakup Şahan

OZAN-ELEŞTİRMENİN DURUMU

Kapitalist işbölümünün genel egemenlik kurmasından önceki değerli yazar tipini ele alalım şimdi de. İlk ağızda göze çarpan şu nokta: Bu yazarların büyük çoğunluğu, aynı zamanda estetik ve eleştiri tarihinde de önemli bir yer tutmakta. Diderot ya da Lessing,Goethe ya da Schiller, Puşkin ya da Gorki gibi herkesçe tanınmış olanlardan şu anda söz etmek niyetinde değiliz.

Terimin ilk anlamında eleştirel bir çalışma yapmamış olan büyük yazarlar üzerinde durmak istiyoruz. Sözgelişi, Hamlet'in aktörlerle yapmış olduğu konuşmalar, daha sonra (şiirsel ve dramatik anlamlarından bağımsız olarak) Hécube monoloğu, dram estetiğine olağanüstü derinlikte ve kuramsal açıdan köklü bir katkı, ve hatta, ayrıca genelleme düzeyinde, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkilere bir katkı değil de nedir? Tarihte daha uzaklara, daha gerilere de gidebiliriz: Aristophanes'in *Kurbağlar*'ı Echylos ile Euripides arasındaki tartışma sahnesiyineleyelim, doğrudan komik etkisinden bağımsız olarak-Yunan tragedyasının çözülüp dağılmasının, trajik dönemin sonunun toplumsal, ahlaksal ve estetiksel tüm nedenlerinin güçlü bir çözümlemesini vermiyor mu?

Sanatsal bir canlandırma (figuration) yoluyla ortaya çıkan bu tür yazınsal eleştiri örnekleri istenildiği kadar çoğaltılabilir: Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde Hamlet üstüne sözlerinden kalkarak,Balzac'tan geçerek, Tolstoy ve Gorki'ye kadar, çarpıcı bir canlandırma yolu ile kuramsal derinlik taşıyan, organik bir birlik ve bütünlük içinde, adı geçen doruklara oluşan kesiksiz bir silsile (zincir) uzar gider. Kısaca, "eski" yazar tipini gerçekten anlamak istersek, bu durumun ne denli kuvvetle altını çizsek gene azdır. Yazında çığır açmış bu ustaların sanatsal büyüklüğü, onların yüksek ideolojik düzeyleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanlarındaki kültürel büyük sorunların tümünü, sırf özerk ve temelli bir biçimde işlemiş oldukları içindir ki, onlar yaşamın tümünün gerçekten büyük aynaları olabilmişler ve yaşadıkları dönemi her yandan kuşatıp kavrayabilmişler ve yansıtabilmişlerdir.

Yazın ve sanat sorunları üstüne özgün ve derinlikli düşünme,böyle bir bakış açısından ele alınınca, düşünce yoluyla gerçeklik üzerinde kurulan egemenliğin sadece bir parçası olur,gerçekliğin, sanatsal, doğurucu (veridique) ve en uygun yeniden-üretiminin bir koşulu olur. "İşbölümü" dönemi yazarında daha sonra gördüğümüz,yaşanılan hayatın o yoksullaşması; özgün düşünsel çalışmanın, özerk bir yolla işlenip kotarılmış, geniş kapsamlı ve derin bir dünya görüşünün daralması ve cılızlaşması; bu yoksullaşmadan zorunlu olarak kaynaklanan çizgiler, sanatsal figürlerin tasarımı düzeyinde hemen dile gelir. Sözgelişi Paul Fargue, Balzac ile Zola'yı karşılaştırarak, evrimin bu eğilimini güçlü bir biçimde ortaya koymuştu; ne ki Zola, hem bir düşünür, hem de bir canlandırmalar yaratıcısı olarak, emperyalist dönemdeki ardıllarıyla karşılaştırıldığında bir dev gibi görünür. Çünkü, çok yüksek bir önem taşıyan birer toplumsal görüngü olarak yazın ve sanat, geçmişin büyük yazarlarınca, insanların toplumsal ve moral varoluşlarıyla diyalektik canlı ilişkileri içinde incelenmiştir. Bu ilişkinin derinleştirilmişbilgisi, derin ve zengin insan figürlerinin yaratıcısının dayandığı temellerden birini oluşturur. Eski yazında bu tür bilgiler hiçbir zaman *ad hoc* edinilmezdi. Bir yazarın, sırf yazmayı düşündüğü bir yapıtta bu türden bilgilere gereksinim duyması yüzünden, bir bilgi alanının incelenmesi, bizim yaşadığımız dönemin bir 'kazanımı' dır. Eskilerin yazarı ise, konusunu (gerecini), zengin bir yaşamın büyük yedek haznesinden alırdı; yalnız tamamlayıcı ayrıntılar, belirlenmiş yapıtların somut hazırlığı sırasında eklenmek gerekirdi.

Ama bu demektir ki, hazırlanıp kotarılmış olan bilginin yönlendirilmesi ve dolayısıyla, içeriği ile genişliği, temelde başka şeylerdi. Eski yazarların bilgisi, asıl nesnelerin kendisinin incelenmesine dönüktü; bilgilerin genişliğine, zenginliğine ve derinliğine karşı duyulan eğilim de buradan kaynaklanır. Buna karşılık, bir bilgi alanına girip, bu alanda hemen yazı yazmaya kalkışan ve daha önceden saptanmış olan konuyla ancak doğrudan doğruya bağlantısı olan öğelere yalnızca ilgi duyan yazarlar; salt bu nedenle belki, tek yanlı, eksik ve yüzeysel bilgilerle yetinmek durumunda kalmışlardı.

Daha önce belirtmiş olduğumuz düşüncelerde; yazın, eski yazarlara özgü bir araştırmada, bir tutku nesnesi olarak ayrıcalıklı bir rol oynamaz henüz. Orada bulduğumuz, yazına göre yüksek bilgi düzeyi genel ideolojik düzeyin yüksekliğinden gelir. Bizim de işe buradan başlamamız gerekiyordu; çünkü, değerli yazarların estetik sorunları üstüne sahip oldukları sağlam, somut, nesnel bilginin, zorunlulukla ve organik bir biçimde yaratıcı etkinliklerinin geniş kapsamlı niteliğine ne

kadar bağlı olduğunu, net bir biçimde, kuşkusuzca, bu nokta gösterebilir. Hamlet ya da Wilhelm Meister gibi kişiler ancak, yaratıcıları kendilerini harekete geçiren tüm sorunlara tam olarak egemen oldukları; ince ve net bir çizgi ile onların, sadece biyolojik, fizyolojik, toplumsal ve moral fizyonomilerini değil, yanı sıra düşünsel fizyonomilerini de çizebilecek güçte oldukları için, gerçek bir sanatsal derinlik ve evrensellik kazanabilirler. *Frenhofer*'in ya da *Gambara*'nın betimlemesinde Balzac, resim sanatındaki sorunları, *Gobsech* ya da *Nuicingen*'in betimlemesindeki para ticareti sorunları kadar köklü bir biçimde biliyordu. Yapıtların içeriği için, kişilerin plastik karakteri için, büyük yazar ile büyük eleştirmenin tek bir kişilikte toplanması, sadece parçasal, ikinci dereceden bir sorundur: Genel, yüksek, ideolojik düzeyin, parçasal bir öğesidir.

Ne ki, Diderot ya da Lessing'in, Goethe ya da Schiller'in yapıtlarında karşılaştığımız biçimiyle, yani daha dar ve gerçek anlamda eleştirel etkinliğe girdiğimizde, bu karşılıklı bağlılaşma (correlation) tüm belirlenimlerde yansır. Burada yine, insan her şeyden önce, nesnelliğin evrenselci temeli ve tutkulu araştırılmasına şaşkınlık göstermekten kendini alamaz. Bunlardan birincisi üzerinde sözü uzatmaya gerek yok. Bilindiği gibi, Diderot ile Schiller, felsefe tarihinde önemli bir rol oynamış olan düşünürlerdi. Goethe'nin, Darwin'in habercisi olarak; Lessing'in, Kutsal Kitap'ın modern bilimsel eleştirisinin habercisi olarak oynamış oldukları roller de bilinmektedir yine. Bu büyük eleştirmen-ozanlar, yaşamlarının tek bir gününde, sadece basit bir yazın uzmanı olarak kalmamışlardır. Yazın, onlar için, her zaman, yaşadıkları dönemin insani kültürünün ve toplumsal yaşamın belirleyicisi tüm sorunlarla alabildiğine geniş ilişkiler taşımıştır. Estetiksel özel sorunları da, yalnızca bu ilişkilerden doğmuştur: Onlar, her zaman, sanatın özünü derinleştirmeyi o sıralar halklarının toplumsal ve kültürel savaşımının konusunu oluşturan en ivedi ve en belirleyici sorunların bağlamı içinde, özel, somut, sanatsal öğelerin özünü derinleştirmeyi amaç edinmişlerdir.

Bugünkü düşünsel alışkanlıklarımız bakımından anlaşılması daha da güç olan nokta, nesnelliğin araştırılmasıdır. Tüm kesinliği ve tüm kapsamı ile bu araştırmayı kavrayabilmek için, her şeyden önce, (biçimsel olarak konuşursak) gerçek eleştiriler yazmamış olan ve, yazın üstüne yaptığı açıklamalar, yapıtlarının savunulmasından, yazarlık pratiklerini kişisel olarak anlama çabalarından doğan yazar tiplerinin temsilcilerini incelemek herhalde yararlı olacaktır, kanımıza göre.

Bu bakış açısından, Corneille, Racine ya da Alfieri'nin kitaplarına yazmış oldukları önsözleri ya da klasik tragedyaya karşı Manzoni'nin yayımladığı manifestoyu, Fielding'in kendi romanlarına serpiştirdiği açıklamaları, Puşkin'in not defterlerini ve hatta, geçiş dönemi yazarlarına da değinmek istersek- Hebbel'in Günlüğü'nü, Gottfried Keller'in mektuplarını, Otto Ludwig'in dramatik ve epik incelemelerini de ele alabiliriz elbette.

Ama bunların hepsinin çıkış noktası, doğal olarak, kişisel yaratıcı etkinliktir; bu da hem akla yakın, hem de sevindirici bir şey; çünkü, yazar etkinliğinin özünde var olan sorunların içten bilgisi, bu açıklamalara, başka bir temel üzerinde erişilemeyecek bir sorun(lar) ve çözüm(ler) zenginliği verir. Ne var, kişisel yaratıcı etkinlik gene de sadece bir çıkış noktasıdır, sanatsal bilgilerden ve deneylerden oluşan alabildiğine geniş bir temeldir. Bununla birlikte, bu yazıların tümü, (kendileri birbirinden ne denli farklı olsa da, onları birbiri karşısına çıkaran polemikler ne denli sert olsa da), yine hep nesnellik doğrultusunda ilerler. Onlar her zaman, (çok farklı bir içerikle, çok farklı ideolojik bir eğilimle, çok farklı bir yöntemle)--şu soruları koyarlar: Sanat çalışmalarında nesnel olarak doğru olan nedir? Yazar olarak derinden derine erişmek istediğim şey, sanatsal biçimlerin nesnel yasalarıyla sonunda nasıl bağlanıyor? Öznelliğimin, sanatçı bireyliğimin, sanatın nesnel isterleriyle ve, halkın bilinçdışı istekleri.içinde enerjik bir biçimde dile gelmek isteyen, toplum içindeki nesnel akımlarla birleşmesi bende nasıl oluyor?

> "Büyük eleştirmen-ozanlar yaşamlarının tek bir gününde, sadece basit bir yazın uzmanı olarak kalmamışlardır."

Deneyce zengin bir sanatçı yaradılışın ve bir yaşamın kanıyla beslenen bu nesnelliğe dönük yönseme, değerli yazarların, kapitalist işbölümüne bağlılıktan önce ya da sonra eleştirel etkinliğini net bir biçimde ayırt eder. Tıpkı Flaubert gibi, (yeni eğilimin en derin düşünürü ve en önemli yazarı olduğu için alıyoruz onu), Manzoni de kendi sanatsal pratiğine özgü sorunlardan yola çıkar. Bunların her ikisi için de önemli olan, içinde yaşadıkları ve davranış gösterdikleri dünyadaki yeni durumun, kendi yaratılarına hangi özel sorunları koyduğunu anlamaktır: En uygun çözümü bulabilmek için, fikirler ile sanatsal yaratı düzeyinde, bireysel olarak nasıl donanabileceklerini anlamaktır.

Ancak Manzoni'de, kendi sanat pratiğinin bireysel güçlüklerinden doğrudan doğruya çıkmış olan bu öznel sorunsaldan başlayarak, büyük nesnel sorun hemen kendini gösterir: Fransız Devrimi'ni ve Napóléon'u izleyen dönemin ideolojik gereksemeleri, yazında, artan bir tarih duygusu, şiddetli bir tarihsel olayları canlandırma isteği doğurmuştu. Bu dönemde, İtalyan halkının ulusal birliğe karşı o birdenbire ortaya çıkıveren ateşli özlem; ulusun parçalanıp bölünmesinin, küçük küçük devletlere ayrılmasının hem toplumsal ve hem de insani en derin nedenlerini, kendi diyalektiklerinden yola çıkarak anlamak için; İtalyan halkının geleceği yolunda savaşmak amacıyla, ulusal geçmişin trajik olaylarından ders almak, bilgi ve güç kazanmak için, geçmişteki büyük, trajik dönemeç noktalarının dramatik bir tarzda canlandırılmasını gerektiriyordu.

Oysa, Manzoni, Corneille'den Alfieri'ye varıncaya, Latin halklarında geliştirilmiş olan biçimiyle, dram sanatının yeni tarihsel ruh halini, tam sanat değeriyle ve sahih insan yazgıları içinde temsil edemeyecek denli dar ve soyutlamaya yatkın olduğunu anlıyor. İşte bu yüzden "klasik tragedya" ya kuramsal bir savaş açıyor. Böylece görüldüğü gibi, biçim sorunu, Manzoni'nin bireysel yaratıcı savaşımından başlayıp gelişmekte; ama, bu arada yapmış olduğu araştırmalar sırasında, hem toplumsal hem de estetiksel açıdan, nesnel bir anlam da kazanıyor.Çünkü, Manzoni'ye göre, klasik tragedya kişilerinin canlandırılmasının, dramatik entrik'in, tarihselciliğin eleştirilmesinde güdülen amaç, bu tragedyanın eriştiği düzeyi; ulusu uykusundan uyandıracak, geniş kapsamlı, derin ve halkçı bir tragedyanın nesnel idealine ayarlamaktır.

Oysa Flaubert'in estetik görüşleri tamamen karşıt bir doğrultuda gelişir. Bunlar, değerli bir yazarın,kapitalist bir toplumun sanatla bağdaşmazlığına karşı sürdürülen bir savaşım üzerine, burjuva yaşamının estetiksel ve moral çirkinliği üzerine; gelişmiş kapitalist bir düzende, dürüst ve bağımsız bir yazarın kaçınılmaz yalnızlığı üzerine,- estetiksel ve toplumsal olduğu kadar trajik ve geniş kapsamlı da olan öznel açıklamalardır. Bu açıklamaların nesnel anlamını küçük görmek niyetinde değiliz elbet.Nitekim çağcıl sanatçı durumunun toplumsal, ruhbilimsel, moral ve estetiksel sorunsalı gerçekten kavranılmak istenirse, Flaubert'in bu mektuplarla yapmış olduğu açıklamalar kadar bu kavrayış için gerekli başka bir belge bulunamaz

diyebiliriz. Bu yazılar ayrıca, yaratıcı sürecin özel konakları üzerine tasarımlamanın kimi teknik sorunlarının güçlükleri üzerine, dil, düzyazı ritmi, imgeler, kimi yazarların biçemi üzerine çok ince gözlemler ve açıklamalarla doludur da. Ne var, temel eğilim, belirleyici yöntem hep öznedir. Ve bu da en çok, Flaubert'in kendi yaratıcı etkinliğini belirleyen büyük nesnel sorunlara girdiği zaman özellikle çarpıcı bir görünüş, almaktadır. Toplumsal açıdan bakıldıkta, onun bu açıklamaları, modern kapitalist düzende yazarın yalnızlığı üstüne acı ve iğneleyici yakınmalar olarak kalmaktadır, yalnız anarşist paradokslar düzeyine yükselebilmektedir, ama yine de nükte ve zekâ doludurlar. Ne var, bunca zengin ve bunca anlamlı olan bu mektupların eleştirici her okuru, bu estetiksel açıklamalardan hiçbirinin, yazının ilkesel sorunlarına değin yükselemediğini görünce, şaşkınlık duymaktan kendini alamaz. Fabl kişilerin canlandırılması, kompozisyon, çağcıl roman konusu, yeni yaşam içeriğinin ve yeni eylem olanaklarının sanatla bağdaşmazlığına karşı sürdürülen savaşımda nasıl değişir; epik tür için hangi temel sorunlar doğar bundan, Flaubert'in girişmiş olduğu çözüm yolları eski epik türün yasalarını nasıl değişikliğe uğratırlar, ne ölçüde öznel girişimler olarak kalırlar ya da anlatı sanatı için yeni, nesnel yönelişler gösterirler mi, kısacası, bütün bu sorular üstüne, Flaubert' in açıklamalarında hiçbir yanıtla karşılaşamazsınız, giderek açık seçik bir sorunsala girişme, bir ilkeler sorunsalına girişme de bulamazsınız. *Salambô*'nun yayımlanmasından sonra Flaubert ile Saint Beuve arasında patlak veren kalem tartışmasında, özellikle temelli estetiksel sorunlarda işin kökenine inmeyen eleştirmenin, büyük romancıdan çok daha köklü bir tarzda, tarihsel roman sorunlarını ortaya koyamaması ve romancının yanıtının öznel ve atölye kokan açıklamaların ötesine geçememesi de şaşırtıcı ve düşündürücü bir şeydir.

Schiller'de de *Naif ve duygusal şiir* incelemesinde çıkış noktası yine öznel, giderek yaşam öyküselidir. Alman yazın tarihinde beylik bir konu olmuştur artık: İki tip yazar arasındaki karşılaştırmanın kökenleri, Goethe ile Schiller'in sanatçı kişiliklerinin karşıtlığında yatar; Schiller bu denemeyi, kuram düzeyinde kendi yaratı biçimini Goethe'nin yaratı biçimi yanında temellendirmek için yazmıştır, denir. Ama, Schiller'in kişiliğinin en bireysel derinliklerinden kopup gelen bu sorunsal neye bağlanır, nereye varır? Bu sorunsal çözümünü, Antikite sanatı karşısında olan çağcıl sanatın özü kuramında; antik sanatla çağcıl sanatın belirleyici deyiş (style) sorunlarındaki en önemli ayrımları estetiksel kavramlar düzeyine getirmeyi ve ayrıca, bu estetiksel karşıtlıkları antik ve çağcıl toplumların antitetik karekterine ve de yaşamsal sorunlar karşısında antik insan ile çağcıl insanın davranışına ve bundan ileri gelen ayrıma dayanarak açıklamayı başaran bir kuram da bulur. Schiller'in çıkış noktası, öyleyse, yaşamsal, kişisel bir sorundur; ama bunun yanıtı da, estetiğe yeni bir yön vermiş olan ve tarihin dizgeli bir anlayışını temellendiren Hegel'in büyük kuramsal girişiminden hemen önce gelen,bir sanat tarihi felsefesi taslağını oluşturur.

Bu değerli yazarların eleştirel ürünlerini belirginleştiren şey, -birbirinden ne denli farklı olurlarsa olsunlar-, toplumsal sanat gereksemesi ile en yüksek biçim sorunları arasında olduğu kadar, sanatın tüm özel sorunlarındaki somut sanatsal boyut ile yazınsal biçimi yöneten genel yasalar arasında da görülen o karşılıklı içten bağlantıdır. Bunun için, ozan-eleştirmenlerin eleştirel gözlemlerinden çoğunun türler sorunu çerçevesinde dönmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Gerçekten de türler (genres) kuramı,estetiğin son sorunlarının genel ve felsefi formülasyonları ile, yapıtlarının her birinde eksiksiz bir canlandırmaya erişmek yolunda yazarların gösterdikleri öznel çabalar arasında, âdeta bir ara alandır, ama aynı zamanda bir iletişim alanıdır da. Türler kuramı nesnellik alanıdır, yapıtların her biri için, yazarların her birinin bireysel yaratı süreci içinde, nesnel ölçütler alanıdır.

> "Temelli estetiksel sorunlarda işin kökenine inmeyen eleştirmenin, büyük romancıdan çok daha köklü bir tarzda tarihsel roman sorunlarını ortaya koyamaması ve romancının yanıtının öznel ve atölye teknisyenliği kokan açıklamaların ötesine geçememesi de şaşırtıcı ve düşündürücü bir şeydir."

Bundan ötürü, sanatı üzerinde düşünen yazarın bu sorunların tümü karşısında koymuş olduğu tavır, son derece anlamlıdır. Kapitalizm ile sanatın bağdaşmazlığı karşısında ideolojik teslimiyet türler sorunu karşısında, yoksayıcılık (nihilisme) biçiminde yansır: Kapitalist düzenin yüzeysel görüngülerindeki yaşam kaosu, insani ilişkilerin fetişleştirilmesi, üretim biçimleri üzerinde toplumsal duyarlığın belirleyici etkisinin kalkmış olması gibi bütün bu eğilimlere karşı, çağcıl yazarların çoğu artık savaşım vermiyor; tersine, (belki dişlerini gıcırdatarak), karşılarına nasıl çıkıyorlarsa öylece onları kabulleniyorlar. Dahası, kimileri, kapitalist yaşamın gitgide artmış olan insaniyetsizliğinin bürünmüş olduğu yeni biçimleri, "köklü bir biçimde yeni" bir sanata temel hizmeti görebilecek "özgün uyarıcılar" gibi görmeye kadar azıtıyorlar. Böylece, kısmen bilinçli, kısmen bilinçsiz olarak, yazınsal biçimlerin çözülüp-dağılmasının sürüp gitmesini ve türlerin birbirine karışmasını hızlandırıyorlar.

Böylece, burjuva yazarın halka ne denli yabancı olduğu ve halktan gelen okuru ne denli küçümsediği açıkça ortaya çıkıyor. Burada da yine davranıştaki karşıt uçlar, toplumsal açıdan sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Gerçekten, yazarın işlediği konuların sanatsal sunumu için kaygılanmaması, salt içerikle meydana getirilen etkiye yalnız bel bağlaması, hatta düzeysiz dramatizasyon etkilerinden bir başarı beklemesi ya da dikkatini yalnızca dil inceliklerinin, teknik yeniliklerin küçük ayrıntıları üzerinde toplaması, görünüşte birbirine karşıt olan bu iki davranış tarzında,halkın estetiksel değerlendirme yeteneğine karşı, sanatsal ve toplumsal bir yoksayıcılık kendini gösterir. Doğaldır ki, bu olacaktır: Vaazcı ve bağnaz yazınsal bir çilecilikten (ascétisme) başlayıp, kurgulamaya düşkünlük edepsizliğinden (cynisme) geçerek, bilirkişi denenlere, elbette dolayısıyla halka da, incelmiş ve karışık teknik etkileri anlamak kapasitesini tanımayan, bir estet kuşkuculuğuna kadar varan görünümler gibi.

Bunların kökten karşısına çıkarak, büyük ozan-eleştirmenlerin türler sorunu ile uğraştıkları sırada gösterdikleri duygu, yoğunluğu halk arasında büyük sanatın kalıcı etkiliğine inanmayı önceden varsayar. Bundan doğan sonuç da, bugünkü ve gelecekteki okurun değerlendirme yeteneğine bir saygıdır: Yani her konu için, ona en uygun düşen biçimi bulmak çabası.

Ne var, türler sorununun ideolojik temeli ve estetiksel anlamı bununla da bitip tükenmez asla. En uygun özel anlatımın araştırılması, gerçekte dil düzeyinde,

ayrıntıların biçime dökülmesinde kalabilir; ama, sanatın ve onun yaşamla bağıntısının büyük ilke sorunlarının açıklığa kavuşturulmasına kadar da yükselebilir. Klasik ozan-eleştirmenlerde görülen budur. Onlar, çeşitli yazınsal anlatım biçimlerinin asla olumsal (contingent) ya da keyfi olmadıklarını kabul ederler. Tam tersine, belirli ve sürekli insan ilişkileri, insan yaşantısındaki sürgit koşullar, bu biçimlerde dile gelir. Bu ilişkilerin ve bu koşulların yasalarını incelerken, tüm içerdiklerinin tam bir gelişmeye nasıl erişebileceğini öğrenmek amacıyla konularını araştırırken, ozan-eleştirmenler, hepsi de sanatla yaşamın karşılıklı bağlantısında, yani nesnellik sorununda birleşen, çok değişik doğrultularda birbiriyle karşılaşırlar.

Burada kendini ilk dışa vuran şey, sanatsal canlandırılması söz konusu olan, canlı maddenin ta kendisidir. Olup bitenlerin (nesnelerin) derinine inen yazar, bu maddeyi, hemen yalnız yaşanan deneyin, gerçekliğin kendisine doğrudan doğruya sunduğu biçimiyle almaz. Bu deneyin, bu gerçeklik parçasının kendi içinde sakladığı nesnel içeriği araştırır daha çok ve, araştırmanın sonraki bölümü de hep bu konunun en yüksek iç olanaklarının tüm etkilerini gösterebileceği bir fable bulmayı amaçlar. Böylece araştırma, türleri yöneten yasalarla karşılaşır. Çünkü, derinleştirilmiş bir sanatsal düşünme, belli (veri) konuların ve belli türlerin çekilmeye ya da itilmeye bir iç eğilim duyduğunu göstermektedir; sözgelişi, dramatik bir biçim, bir konunun tam açılıp serpilmesini sağlayabilir ama bir başka konunun serbest devinimine de bir engel oluşturabilir. Üstelik bu da bir rastlantı işi değildir. Her türde yasaların incelenmesi, gerçekten, sanatçının bilincinden bağımsız olarak yetkinliğe ya da başarısızlığa yol açan, konu ve biçimin devinim yasalarını ortaya çıkararak, estetiksel anlamda nesnelliğe götürmez sadece; bunun yanı sıra, insansal ve toplumsal anlamda nesnelliğe de yol açabilir. Burada, ne denli işin derinine inilirse, her türe özgü toplumsal ve insansal koşullar da o denli açıkça ortaya çıkar.

Bu türden çözümlemelerin soyut niteliği sadece bir görünüştür (ve, öznelci kendiliğindenlik düşkünlüğünün (culte), bugün moda olan, bir önyargısıdır.).Tarihsel açıdan somut olan, gerçek tarihsel anlamda "günün gereği-exigence" (Goethe) olan, kesinlikle işte bu gibi görünüşte soyut araştırmalarla ortaya çıkar. *Dramaturgie de Hambourg*'un temel sorununu anımsayalım. Herkesin bildiği gibi, Lessing'in kuramsal ve estetiksel savaşımının asıl amacı, demokratik yollarla, Almanya'nın ulusal birliği, küçük devletlerin yarı feodal mutlakiyetçi ideolojisinin yıkılması idi. Klasik tragedyanın yıkıcı bir tarzda eleştirilmesi; XVII. ve XVIII. yy.'larda Fransızlar'ın klasik tragedya anlayışını çarpıtmalarına karşı açılan kalem tartışmasında, Atistoletes öğretisinin doğru bir biçimde yorumlanması;Yunanlılar'ın, Shakespeare'in ve Diderot'nun tanıtılması: Bütün bunlar hep bu temel amacın hizmetindeydi. Ne var, dram sanatının en önemli yasaları da yine bu yolla anlaşılmıştı. Bu savaşımında en güçlü silah da, estetiksel nesnel hakikatin incelenmesi olmuştu. Bir yazar olarak, Sophocles ile Shakespeare'in yitik toplumları canlandırmalarındaki aynı yücelikle burjuva yaşamının trajik ve komik sorunlarını dile getirecek bir burjuva dram sanatı arayan ozan-eleştirmen Lessing; Diderot'nun de-

> "Kapitalist düzenin yüzeysel görüngülerindeki yaşam kaosu, insani ilişkilerin fetişleştirilmesi üretim biçimleri üzerinde toplumsal duyarlığın belirleyici etkisinin kalkmış olması gibi bütün bu eğilimlere karşı, çağcıl yazarların çoğu artık savaşım vermiyor..."

nemelerini, dram sanatı bakımından tartışmalı nitelikler taşıdığını açıkça kavramakla birlikte,yine de coşkuyla karşılayan ozan-eleştirmen Lessing; bu kuramsal ve pratik girişimlerin tümünün kesişme noktasını bulmak amacıyla başlamış olduğu araştırmada; adı geçen sanatın çeşitli dışavuruş tipleri arasındaki tarihsel ve toplumsal olarak kaçınılmaz tüm ayrımlar ötesinde, tür olarak tragedyanın derinindeyatan birliği de bulmayı başarmıştı. Dolayısıyla diyebiliriz ki, temel sanat biçiminin, özünde Sophocles ile Shakespeare'de aynı olduğunun anlaşılması, büyük ozan-eleştirmenlere borçlu olduğumuz, estetiksel, derin hakikatlerden biridir. Bu saptama, Schiller'in antik sanatla çağcıl sanat arasındaki ayrımın anlaşılması kadar köklü ve doğrudur. Görüldüğü gibi, bütün bu tartışmalı durumlar ve çözümler, hep yazarın bireysel pratiğinin gereksemelerinden doğmakta; ne var ki bunlar, ancak, bireysel'in, öznel'in ötesine geçerek; sanat olarak sanatın nesnelliği ile toplumsal yaşam öğesini birleştirerek bu yazarları doyurabilmektedirler. O zaman şöyle diyebiliriz: Öznelliğin üstüne bu yükseliş, son çözümlemede, ozanın kişiliğinin iç zenginliği ve gücünden kaynaklanmaktadır. Oysa bugün, çeşitli yollarla yaygınlaşmış bulunan ve yaratıcı öznelliğe olduğundan çok değer vermek ve abartarak öne sürmekten ibaret olan önyargı, tersine, yazarların bireyliliklerinin zayıflığına,zavallılığına dayanmaktadır. Çünkü, bu yazarlar, ancak, tümüyle kendiliğinden gelen ve nerdeyse fizyolojik ve ruhbilimsel olan ya da güçlükle geliştirilmiş olan "özgürlükler"le ne denli birbirinden ayrımlaşırlarsa, dünya görüşünün düşük düzeyi, öznel kendiliğindenliğin en ufak aşılmasıyla, "kişilikler"in tümüyle tek-düzeye sokulması tehlikesi ne denli kendini gösterirse;katışıksız ve kendiliğinden gelen öznelliğe o denli büyük bir ağırlık verilmektedir ve hatta kimi zaman o, düpedüz yazınsal yetenekle özdeşleştirilinceye dek açıktan açığa ileri gidilmektedir.

Kişilik, tanrı vergisi yetenekler, yazar-eleştirmenler için doğal, üzerinde durulmaya değmeyen şeylerdi; bunlardan yoksun olmak, zaten insanın bir alay konusu olmasına, küçümsenmesine yol açabilirdi. Sadece kişilikten, tanrı vergisi yeteneklerden ciddi bir çalışma yoluyla, nesnellik sorunlarıyla savaşım yoluyla doğan bir şey ilgilenmeye değer olabilirdi onlara göre. Bugün yazarın bireyselliği demeye alıştığımız şeyi, Goethe o sıralar, "tarz-manière" terimiyle tanımlamıştı. Bundan da şunu anlıyordu: Bireylik, bir öznelliğin yinelenen ve net bir biçimde tanınabilen dışavurumlarıydı ve bu öznellikte kuşkusuz, yeteneğin doğal öğeleri çoğun bulunuyordu, ama, henüz nesnenin içine işleyecek durumda değillerdi; dolayısıyla yapıt,bunların izlerini yalnız yüzeysel nitelikler olarak taşıyabiliyordu. Öte yandan yaratıcı bireyin sanat düzeyine, hakiki canlandırma düzeyine dek varan gelişmesini de Goethe "üslup-style" diye tanımlamıştı: Yaratıcının basit öznelliğinden yapıtın kopup ayrılması diye; tümüyle doğal olan bireyselliğin, hakiki sanatınyasalara uygun bir nesnelliği içinde aşılması diye tanımlamıştı. Ayrıca Goethe, bundan ileri gelen görünüşteki paradoksun, sanatın özünde yatan canlı bir çelişki olduğunu da biliyordu: Sanatçının, —sanatçı gibi insanın—, gerçek kişiliği, ancak bu doğal öznelliğin (ve, dolayısıyla, daha da fazla olarak, ustaca geliştirilmiş olan öznelliğin) aşılması yoluyla gerektiği gibi kendini açığa vurabilirdi. *(Sürecek)*

Tutuklu

Gürhan Tümer

"Çok gizlidir ve çok önemlidir" kaydıyla gelen yazıda, tutuklunun gece gündüz çok sıkı bir biçimde gözetlenmesi buyuruluyordu.

Yazıyı alan baş görevli, bu iş için, Ekrem ile Sâcit'i görevlendirdi. Ekrem, nişanlı olduğu ve bir an önce kıymak istediği nikâh ile ilgili işlemleri yürütmek zorunluluğu içinde bulunduğu gerekçesiyle, bu görevden bağışlanması için dilekçe verdi. Sâcit ise, şiddetli ve sürekli geçimsizlik nedeniyle, karısından ayrılmayı kuruyordu. Evdeki kavgaya, gürültüye daha fazla dayanamayacağını, yarından tezi yok, yargıca başvuracağını söyleyerek, yeni gelen tutuklunun gözetlenmesi işinin, bu tür sorunları ve engelleri bulunmayan başka bir arkadaşına verilmesini rica etti.

Ama baş görevli, her ikisine de kesin olarak "Hayır" dedi. Böyle dedi, çünkü onun için, yukarıdan, üstelik de "Çok gizlidir ve çok önemlidir" kaydıyla gelen bir yazı, nişanlanmaktan da, evlenmekten de, boşanmaktan da önemliydi. Ekrem ile Sâcit, en iyi, en güvenilir adamlarıydılar. Onları kullanmamazlık edemezdi.

Görevliler, isteklerinin kabul edilmemesi üzerine yazgılarına boyun eğdiler, başları önlerinde, tutuklunun kaldığı odaya doğru yürüdüler.

"Kimbilir kaç gün kaç gece çakılıp kalacağız şu gözetleme deliğinin başına. Kıpırdayabilirsen kıpırda, gidebilirsen git, uçabilirsen uç sevgilinin yanına. Ne yazgı be, ne yazgı kardeşim" diye düşünüyordu Ekrem. Sâcit ise, "Yıllardır, nikâhta attığım imzanın ve baş görevlinin buyruklarının tutsağıyım" diye geçiriyordu aklından.

Gece yarısıydı. Her yer kapkaranlıktı. Tutuklunun odası daha bir karanlıktı. Önce Ekrem, sonra Sâcit, gözetleme penceresinden içeriye baktılar. Hiçbir şey görünmüyordu.

"Peki ne olacak böyle?" dedi Ekrem. "Bu durumda yalnızca gündüz gözetleyebileceğiz".

"O da olmaz" diye karşılık verdi Sâcit. "Olmaz, çünkü yazıda adamın gece gündüz gözetlenmesi isteniyormuş."

Ekrem "Geceleri uyuyor deriz" dedi, ama der demez de pişman oldu. Bir yanlış anlama olabilir, görevini ciddiye almadığı, işi alaya vurduğu sanılabilirdi. Sâcit'i yıllardır tanırdı ama, yine de dikkatli olmakta yarar vardı.

Sâcit ise, "Yalan da değil hani. Adam gerçekten de mışıl mışıl uyuyor besbelli. İçeride çıt yok" dedi. Ancak der demez pişman oldu. Ekrem çok iyi arkadaşıydı ama, belli olmazdı, belki de, az önceki sözleri, onu denemek, verilen gözetleme görevini yeteri kadar önemseyip önemsemediğini araştırmak için söylemişti.

İki gözetleyici arkadaş, bir süre düşündükten sonra, tutuklunun odasını, pencereden belli etmeksizin uzatacakları el feneriyle aydınlatmaya karar verdiler.

Tutuklu yorgundu, uykusuzdu. Yorgunluğu, uykusuzluğu, tutukluluğuyla ilgili değildi. Yıllardır, tam otuz beş yıldır bu dünyada bulunmasından, tam otuz beş yıldır yaşıyor olmasından kaynaklanan bir yorgunluk, bir uykusuzluktu bu.

Tedirgin uyuyordu tutuklu. İkide bir uyanıyordu. Ya da ara sıra uyuyordu. Uykuyla uyanıklık arasındaydı.

Gözlerini araladığında, duvarda sarı bir leke gördü. Apaydınlık birşeydi bu ve sürekli geziniyordu. Duvarda geziniyordu, tavanda geziniyordu, yerde geziniyordu. Tutuklu şu anda uyuyamıyordu ama, tam da uyanık değildi. Onun için de, o yuvarlak aydınlığın, gözetleyicilerin el fenerlerinden çıktığını anlayamadı. Sandı ki, gördüğü, başka gezegenlerden gelen minik bir yıldız ya da koskocaman bir ateş böceğidir.

Işık, odanın orasında burasında bir süre gezindikten sonra, üstüne üstüne gelmeye başladı. İşte o zaman çok korktu tutuklu. Var gücüyle "Yetişin" diye bağırdı.

Ekrem ile Sâcit, oldukları yerde top gibi sıçradılar.

"Uyumuyor" dedi Ekrem.

"Korkağın biri" dedi Sâcit.

Tutuklu ise, kimse yetişip gelmediğinden ve kimsenin gelip yetişmeyeceğini bildiğinden, o tuhaf gezegeni, o olağanüstü hayvanı görmemek için, battaniyeyi başına çekti.

O görmüyordu ama, ışık, şimdi adamın üzerindeydi ve sabaha kadar da orada kaldı.

Sabah olunca, bu kez de, güneşin ilk ışıkları geldi tutuklunun üzerine. Odanın, dışarıya, özgür ve aydınlık dünyaya bakan penceresi küçücük, el kadar olduğundan, oradan giren güneş ışığı da, geceki el fenerinin ışığını andırıyordu. Öyle ki, insan bilmese, sabahın olduğunu kolay kolay anlayamazdı.

Bununla birlikte, ikisi arasında yine de çok büyük bir ayırım vardı: El fenerinin ışığının, sabaha kadar, saatlerce, aynı yeri, tutuklunun göbeğinin altını aydınlatmasına karşılık, güneşin ışığı, adamın orasında yalnızca birkaç dakika kalmış, sonra çekip gitmişti.

Tutuklu, yatağının içinde doğruldu, elleriyle yüzünü ovuşturdu, bur-

nunu çekti, ayak parmaklarına baktı, gözlerini ayak parmaklarından ayıramadı, daldı gitti.

Artık orada, o odanın içinde, o odanın içindeki yatağın üstünde değildi. Düşlerine binmiş uçuyordu. İşte sevgilisi, "Gel benim suçsuzum, gel benim iftiraya kurban gitmişim" diyerekten ve kırmızı topuklu terlikleriyle, bembeyaz minik ayaklarıyla koşaraktan karşılıyordu onu. Sonra annesi, "Geldim, geldim" diyerekten ve veşil baş örtüsünü yele vererekten geliyordu. O ne? İşte en yakın iki arkadaşı, Remzi ve Remziye de, el ele tutuşaraktan ve köyleri köylerden ayıran ak köpüklü ırmakları aşaraktan seğirtiyorlardı.

Tutuklu artık onlarla birlikteydi.

Ekrem ile Sâcit, onu saatlerce, gözlerini kırpmaksızın gözetledikten sonra, birbirlerinin gözlerinin içine bakıp, büyük bir rastlantı sonucu aynı anda, "Ne kadar da sıkıcı" dediler.

Tutuklu çok eğleniyordu, çok mutluydu. Şimdi onun için zaman su gibi ve pespembe akmaktaydı.

Ama Ekrem de haklıydı, Sâcit de, çünkü başkasının düşlerini elle tutmak, gözle görmek olanaksızdı, çünkü başkasının düşlerinde gezinen gülün kokusunu duymak olanaksızdı. İşte bunun için, her ikisi de yerden göğe kadar haklıydılar. Düş kuran bir insan, put gibi duran bir insandı. Böyle bir insanın dıştan görünüşü, bu görünüşü sürekli olarak, üstelik de tam nişanlanacakken, tam boşanacakken, görevli olarak, zoraki izlemekten daha saçma sapan, daha sıkıcı bir iş olamazdı dünyada.

"Bu herif beni delirtecek" dedi Ekrem.

"Beni de" diye karşılık verdi Sâcit.

"Tavla oynasak ne olur?" diye sordu Ekrem.

"Olur mu?" dedi Sâcit.

Ve görevliler, gözetleme penceresinin önünde tavla oynamaya başladılar.

Tutuklu, "Acaba beni buraya neden kapattılar? Acaba buradan ne zaman çıkacağım?" diye düşündüğünden, arada bir de aklına, "Acaba çıkabilecek miyim?" sorusu takıldığından, önceleri duymadı onları. Ama Ekrem ile Sâcit öyle daldılar tavlaya, zarları zırt pırt, pulları şak şuk öyle bir sallamaya başladılar ki, içerideki, yatağından kalktı, seslerin nereden geldiğini araştırdı, aradı, taradı, sonunda gözetleme penceresini buldu, içeriye bakmak için yapılmış olan pencereden dışarıya baktı.

Ekrem ile Sâcit, kendilerinden geçmişler, durup dinlenmeksizin oynuyorlardı.

Tutuklu da çok iyi bir tavla oyuncusuydu ya, şimdi yalnızca, oynayanları izlemekle, gözetleyicilerin zar

Semih Poroy

tutup tutmadıklarını, taraflardan birinin hile yapıp yapmadığını, anlamak için, onları, hiç belli etmeden gözetlemekle yetinmek zorundaydı.

Ne var ki, tavla oynayanları izlemek, gözlemek, ancak bir yere kadar eğlendirici, oyalayıcı, ilginçti. İnsan bir izliyor, iki gözlüyor, sonra sıkılmaya başlıyordu. Tutuklu da sıkıldı ve yatağına, düşlerine geri döndü.

İnsanın kendi düşleri kendini sıkmıyordu. Ama başkasını ölesiye sıkıyordu ve işte bunun için de, sıkıntılarını dağıtmak için oynamaya başladıkları tavlayı daha fazla uzatmayı sakıncalı bulan ve yeniden tutukluyu gözetlemeye koyulan Ekrem ile Sâcit, beşinci günün akşamında, "Öldük, patladık, kurdeşen olduk, yaşamımızdan boşu boşuna beş gün yitirdik" diye yakındılar birbirlerine.

"Ben bu herifin odasına bir horoz salacağım, adamın şaşkın horozla karşı karşıya gelince nasıl şaşıracağının seyrine bakacağım" dedi Ekrem.

"Nasıl bir horoz?" diye sordu Sâcit.

Ekrem omuzunu silkti. "Basbayağı bir horoz işte. İbikli, mibikli bir horoz. Bir Denizli horozu örneğin ya da hani o boyları bir karış, paçalı horozlar var ya, onlardan..."

Sâcit karşı çıktı arkadaşının bu isteğine. Olmazdı, çünkü saçma olurdu. Baş görevli gelirse ve tutuklunun odasında horozun ne aradığını sorarsa, verilecek yanıt bulunamazdı.

"Allah kahretsin" dedi Ekrem, "Ne güzel evlenecektim."

"Allah kahretsin" dedi Sâcit, "Ne güzel boşanacaktım."

O sırada tutuklu ayağa kalktı, küçücük pencereye doğru yürüdü, dışarı baktı.

İçeride hep geceydi ya, şimdi ne yazık ki, dışarda da gece olmuştu.

Tutuklunun yüreği önce burkuldu, sonra parçalandı, paramparça oldu, daha sonra da gözleri yaşlarla doldu. Tutuklu, bir an, bütün umutlarının, bütün düşlerinin, bir daha geri gelmemek üzere kendisini bırakıp gittiklerini sandı.

İşte o zaman, nedense, her nedense, nedensiz olarak, bedavadan belki de, Sait Faik düştü aklına. Düşünce de, dudaklarından, onun o ünlü, "Sinağrit Baba" öyküsünün şu satırlarının sel gibi akmasını engelleyemedi:

Sinağrit Baba ömründe konuşmamış, ömrü boyunca evlenmemiş, ömrü boyunca yalnız yaşamıştır. Onun kovuğundaki zümrüt pencereden ne facialar seyretmiştir. Sinagrit Baba, ne oltalar koparmıştır.

Bu akşam kimin oltasını seçmeli de artık bitirmeli bir yorucu ömrü. Daha her yeri pırıl pırılken, mantosu sırtında iken, daha eti mayoneze gelirken bitirmeli bu ömrü. Sonra hesapta bir gün pis bir "Vatos"un, bir sırtı renksiz yapışkan ve parazitli canavarın dişine bir tarafını kaptırmak var. İyisi mi, muhteşem bir sofraya kurulmalı, bir zaferle dolu ömrün sonunu beyaz şarapla, suların üstündeki başka dünyada yaşayan bir akıllı mahlûka kendini teslim etmeli.

Ekrem ile Sâcit, aynı anda fırladılar, gözlerini gözetleme penceresine dayayıp, içeri baktılar.

Ama içerisi karanlıktı, hiçbir şey göremediler.

"El fenerini yakalım" dedi Ekrem.

"Yakmayalım" dedi Sâcit, "Adam uyanık, adam ayakta, adam şiir okumakta. Gözetlendiğini anlamasın. Yakmayalım."

Ekrem, "Şiir mi okumakta?" diye sordu kaşlarını çatarak tan.

"Şiir okumakta ya" diye yanıtladı. Sâcit arkadaşının bu sorusunu gülerekten. "Besbelli ki okuduğu şiirdir. Sinağrit Baba'lar filân".

"Belki de duadır" dedi Ekrem. "Sinağrit Baba, belki de nefesi kuvvetli bir büyüğümüzdür. Adam ona dua ediyor, onu yardıma çağırıyor belki."

Ama Sâcit, Nuh diyor, peygamber demiyordu. "Ben çok iyi, çok dikkatli dinledim. Sözcüklerin akışı şiir gibiydi" diyordu.

Tutuklu susmuştu. Daha doğrusu, dışarıdan bakıldığında, susmuş gibi görünüyordu. Oysa içinden, "Ey benim umutsuzluk şiirim. Ey benim umutsuz yakarışlarım" diye mırıldanmaktaydı.

Her şeyin, gündüzün de, gecenin de, tavlanın da, umutsuzluk şiirinin de bir sonu vardı. Gözetlemenin de, gözetlenmenin de bir sonu vardı. Ve bu sonların arkasından, hemen arkasından, can sıkıntısı geliyordu. Altıncı gün, bütün gün, tutuklu, her şeyini düşlerini bile bir kenara bıraktı ve altıncı gün, bütün gün, "Tutukluyum sıkılıyorum, tutukluyum sıkılıyorum, tutukluyum sıkılıyorum t..... s....." diye söylendi durdu.

"Öööf" dedi Ekrem, "Kendi sıkıntımız kendimize yetmiyormuş gibi..."

"Arkadaş, sıkıntıdan ölsek de, görevimizi yapmak zorundayız" diye bağırdı Sâcit.

"İyi ama" dedi. Ekrem, gözetleyecek bir şey yok. Onun için de görevimizi yerine getiremiyoruz. Gel beni dinle, alalım bir horoz, salalım tutuklunun odasına, adamla horoz, o avuç içi kadar odada karşı karşıya kalınca ne yapacaklar bir güzel gözetleyelim."

"Olur mu ki? Görevimizle bağdaşır mı ki?" diye yalancıktan sordu Sâcit.

Ekrem, arkadaşının yalanını, yapmacığını, hemen anladı. Ona yanıt vermeye gerek duymaksızın, fırladı gitti ve böyle bir iş için oldukça kısa sayılabilecek bir süre sonra, elinde, birkaç kat gazete kağıdına, üç kilo et ya da üç ekmek gibi paket edilmiş canlı bir horozla geri döndü.

Adamın tutukluğunun yedinci günüydü.

Adam karşısında, renkli mi renkli, renkli olduğu kadar da şaşkın bir Denizli horozu görünce, ne yapacağını bilemedi.

Horoz da bilemedi ne yapacağını? Gözleri yanlarda olduğu için, başını bir sağa, bir sola döndürerekten adama baktı. Ne var ki, odanın içindeki ışık, bir horozun rahatça görebilmesine yetecek kadar bol değildi.

Oysa tutuklunun gözleri, karanlığa çoktan alışmıştı. Onun için de, horozu ayrıntılarıyla gözlemleyebiliyordu.

Gözetleme penceresinde de iki çift göz parlıyordu. Ekrem ile Sâcit'in gözleriydi bunlar.

Baş görevli, arkalarından sessizce yaklaştı ve "Aferin size" dedi. "Kutlarım sizleri. Görevinize bağlısınız. Ben de onun için başkalarını değil de sizleri seçmedim mi? Haydi artık, gidebilirsiniz. Sen Ekrem, gidıp evlenebilirsin artık. Sen de Sâcit, boşanabilirsin. Yeni bir yazı geldi. Tutuklu tutuksuz olarak yargılanacakmış. Gözetlemeye gerek yokmuş." □

Jack London:
"Bir tutam Nietzsche saldırganlığı ve Marx.."(*)

Robert Barltrop

Çeviren: H.Okan Alkar

Jack London her yönüyle çalışan insanın yazarıydı. 'Fazla okumayan' sıradan insan onun adını duyunca hareketlenir ve hemen *Yaşama Sevgisi, Vahşetin Çağrısı, Beyaz Diş* gibi romanlarından nasıl etkilendiğini anımsar. Düşüncelerin heyecanından biraz olsun haberdarsa, *Deniz Kurdu, Yol, Martin Eden, Ceket* gibi eserlerini bilir. Politik bilinci olanlar içinse Jack London, *Uçurum Halkı, Demir Ökçe*, sosyalizm ve bireycilik üzerine dramatik tartışmalar demektir.

Onu okumanın tadı yanında, yaşamının ilginçliği yer alır. Klondike öyküleri, deniz ve vagonlar arasındaki tamponlar üstünde geçen serserilik dolu tren yolculuklarını anlatan öyküleri, kendi deneyimleri üstüne kurulmuştu. Rasgele ve güçlü olarak yaşadı, 'hoşuma gidiyor' öğretisini izledi, kendini bir efsane yaptı ve genç denecek yaşta tükenip öldü gitti.

(...)

Bir görüşe göre, Jack London zamanın Amerika'sının bir ürünüydü. Öncülerin ve yelkenli gemilerin devri neredeyse bitmiş, efsaneleri kurulmuştu; hızlı, gürültülü bir biçimde yirminci yüzyıla geçiş yaşanıyordu. Teknik yenilikler ucuz baskıyı olanaklı kılmıştı, öte yandan şehirlerin büyümesi geniş bir okuyucu kitlesi yaratıyordu; Hearst, Collier, McClure ve diğerleri buna haberler ve teşviklerle katkıda bulunuyordu. Romans ve gücü, insanın yeni anlayışlarıyla birleştiren öykü anlatımına pazar açılıyordu. Jack London bu talebi karşıladı —aslında kendini buna adamıştı ve başka türlü görünmeye çalışmıyordu.

Ancak böyle genel bir açıklama, bir yazar olarak özel yeteneklerini ortaya koymaz. Bunlar sadece yapayalnız çocukluğundan başlayarak hayatına bir göz atmakla anlaşılabilir. Sık sık 'Hiç çocukluğum olmadı', demiştir; bireyci felsefesinin kökeni burada bulunabilir. Birlikte oynamayı hiç öğrenmedi, sorumlulukları değil, yükümlülükleri taşıyarak büyüdü. Okuduklarında romans dünyasını buldu, rıhtımlarda ve sokaklarda insan davranışlarının bin bir çeşidini gördü, bunları yetişkinlerin dengeli kalıplarına hiç sığdıramıyordu. Tüm yaşamı boyunca, biyografisinde kızı Joan'ın anlattığı gibi, asla sıradan bir grup üyesi olamadı. Kendini her zaman baş köpek olarak gördü, diğerlerinin göreviyse kendisine uymaktı.

Bunlar kendi yaşamını anlattığı öykülerinde görülebilir. Konserve fabrikası ve elektrik üretim istasyonunda bile herkesten daha sıkı ve daha uzun zaman çalışıyordu. Buna 'iş akidesi' deyip bir kenara atmıştı ama böyle değildi; mesele diğerlerini geçtiğini göstermekti. İçmesinde de önceleri aynı güdü vardı; amaç içkiyi kendisinden daha çok seven adamlarla karşılaşıp onları yenmek. Sonraları, daha uyumlu, diğerlerinden daha yetenekli insan tipini geliştirdi. Klondike'a yaptığı yolculukta da bunu denedi. Yerliler dağlardaki Chilkoot geçidinden yükleri geçiriyorlardı. Jack ne kadar ve ne uzaklığa taşıdıklarını not etti, kendisininkini de kaydetti —'Yerlilerle eşittim, hatta çoğunu geçiyordum.' Yolda, üniversitede, istiridye korsanlığında amacı hep üstünlüktü; 'kapitalistleri kendi oyunlarında yeneceğini' söylediğinde, idealist Anna Strunsky'yi ürkütmüştü.

Yazar olarak başarısı da kuşkusuz bu itilime bağlıydı. Mesleğin başlangıcında Kipling'i taklit ediyor, şimdiden zirvede bulunan teknikleri özümsemeyi amaçlıyordu. Bu itilim aynı zamanda Jack London'ın sosyalizmi ve bireyciliği arasındaki uyuşmazlığını da yarattı. İlk duyduğu andan beri sosyalizmin doğruluğuna inanmıştı. Bir yandan da, toplum için, güçlünün zayıfa egemen olduğundan başka yasa tanımıyordu. Bu, birçok öyküsünün örtülü motifidir. Öykülerindeki sosyalistler düşünsel olarak hayranlık uyandırdıkları kadar aciz insanlardır da —*Martin Eden*'deki parlak zekalı ama veremli Brissenden'den, *Elsinore'da İsyan*'daki sakat, acı dolu Jacobs'a kadar. İstisna, *Demir Ökçe*'nin kahramanı Ernest Everhard'dır. Güç, öngörü ve bilgide üstündür, ama diğer sosyalistlerin zayıflığı ve kitlelerin işe yaramazlığı yüzünden başarısızlığa uğrar ve yaşamını yitirir.

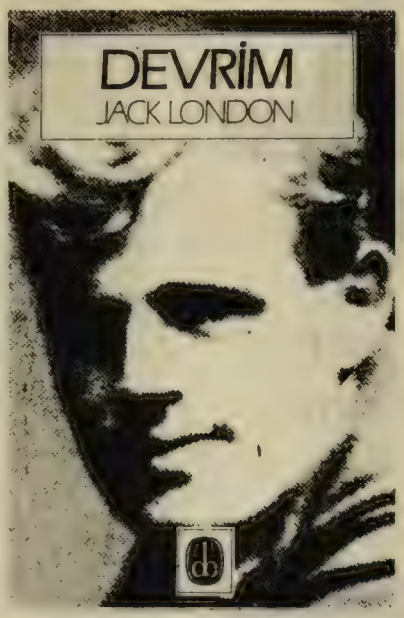
Bu uyuşmazlığa çatışma demek, Jack'ın bu konuda kendi kendisiyle çatıştığı anlamına gelebilir. Oysa böyle olduğuna ilişkin çok az kanıt vardır. *Martin Eden* iki görüş arasında boşlukta tutulur, sosyalizmi ula-

şılmaz olarak görür, bireycilik ise savunulmayacak bir şey olarak onu çeker; kitabın, Martin Eden'ın ölümüyle sonuçlanmasının, bir bakıma, garip biçimde, London'ın kendi sonunu gösterdiği doğrudur. Ama çoğunlukla iki inancı da kendinde tutmuş, ruh haline göre ikisinden birini konuşturmuştur. İkisinin tümüyle birbirine zıt olduğunun pek bilincide görünmez.

Bundan sosyalistlerin kendileri de bir dereceye kadar sorumluydular. Jack üne kavuşmaya başlayınca bundan yararlandılar. Onlar için konferanslar verip halkın önüne çıkıyordu; başkaları söylese onaylanmayacak ya da reddedilecek sözlerine hoşgörü gösterdiler. Böylece Jack kendisini bir kâhin gibi görmeye ve görüşlerinin tartışılmaz olduğunu düşünmeye yüreklendirilmiş oldu. Bu ayrıcalık, özellikle ırkçılık konusunda da tanınınca, süreç elden çıkmıştı. Diğer unsur da okumasındaki telaştı. Üniversite günlerinden sonra kitapları taramış, gerekli olan her şeyi okuduğuna inanmıştı. Marx, Herbert Spencer ve Nietzsche'nin kendisini en çok etkileyen düşünürler olduğunu söylüyordu; biraz bilgisi vardı, ama hiçbirini derinlemesine bilmiyordu. Doğal olarak aralarındaki temel farklılıkları ciddi olarak anlamamıştı. Onları daha çok, görüşleri heyecanlı etkiler uyandırmak için kullanılabilecek birer düşsel dev olarak görüyordu.

London'ın düşüncesindeki bu çarpıklıklar, aslında onun yazar olarak sahip olduğu çekiciliğin bir parçasıdır. Bir tutam Nietzsche saldırganlığı ve Marx olanaksız bir karışım olabilir, ancak fazla incelenip sık dokunulmazsa, sonuç canlandırıcı bir 'Kalkıp dövüş' doktrini olur. Bu, 'Jack London sosyalizmi'ydi. Onun işçi sınıfı kökenli olması ve maceracı şöhreti yüzünden inandırıcılık kazanıyor, ve onu, vaazını verdiği şeyin örneği yapıyordu. Kuramları sadece yüzeysel bilmesi, onları geniş topluluklara sunabilmesinde yararlı oluyordu aslında. Karmaşıklığa girmeden, en uygun olanın yaşaması ilkesiyle, işçilerin kapitalistlerce sömürülmesini kolay anlaşılır ve vurucu bir öyküde birleştirebiliyordu.

Temel olarak romantik bir yazardı ve politikayla radikal düşünceleri



romantikleştirmişti. Bunda yanlış bir taraf yok: Müzik, bayraklar ve sloganlar da aynı şeyi yapar. Jack London ise bunu üstün bir biçimde yaptı. Sosyalizmi mantıklı bir kavramdan heyecan verici bir şeye dönüştürdü. Okuyucu kendisini Everhard'ın usta retorikiyle özdeşleştirebilir, ve özdeşleştirir de, ya da duyduğu entelektüel tartışmalar sırasında Martin Eden gibi hissedebilir: 'Sirke ilk kez giden bir çocuk kadar heyecanlı'. Bu mümkündür, çünkü Jack London'ın kendisi de düşüncelerin anahatlarıyla heyecanlanmış ve çabucak dramatize etmişti onları. Romans, ve romansın ardında yatan şey, serüven öykülerindekinin aynıdır. Gerçekçi ayrıntıları vardır, sertlikten tam paylarını alırlar ve bunların çoğu doğrudan doğruya onun kendi deneyimlerinden gelir. Ama burada 'deneyim' onun ciddi şeyleri okuması gibidir, ne uzun süreli ne de yeterince derinlemesine. İstiridye korsanlığı, serserilik, deniz ve Klondike hep kısa süreli deneyimlerdi. Bunları, delikanlılığında okuduklarıyla oluşturulan romantik imgeler ile doldurdu; ve zamanın etkilerinin büyüyü bozmasını beklemediği için, imgeleri koruyup öykülerinin özü yaptı. Ayrıntılarının gerçek olmasına karşın öyküleri kendisi için yarattığı romantik düşlerdir. Öykülerinde aksama olduğu zaman, bu hayatındaki başarısızlıklarla aynı nedenlerden kaynaklanır: Yarattığı imgeler, insanların gerçekten hissettikleri, düşündükleri şeyleri görmesine engel olmuştur.

Eserlerinin büyük kısmında, çoğu kez herhangi bir aksama olmaz. London olağanüstü bir öykü anlatıcısıydı. Genç yaşta, liseye gitmezden önce, Conrad, Melville, Flaubert ve başka yazarları okumuştu; onların etkisi, *Vahşetin Çağrısı*'nın güzel, çekici bölümlerinde görülebilir. Yine de 'edebi' bir yazar değildi Jack London. Etkili bir üslup için usanmadan çalışmasına karşın, yazdıkları her şeyden önce sözlü bir öykü anlatısı gibidir. Öykülerinin açılışları, ilgi uyandırması gerektiğini bilen bir öykü anlatıcısında olduğu gibi, daima çarpıcıdır. En iyi yapıtlarında cümleler ekonomik, ve hep hareketlidirler. Belki de içlerinde en etkilileri, Klondike'ın uzun kışında, meyhanelerde, kulübelerde, yol kenarındaki ateşler çevresinde anlatıldığını dinlediğimiz masallardır.

Yapıtlarına edebiyatta hak ettiği yer verilmemiştir; kuşku yok ki, biraz da, hep sokaktaki adamın favorisi olduğu için. Yapıtları, zamanın gözde yazarları da dahil olmak üzere, pek çok yazarınkinden fazla yaşamıştır. Uzun yapıtları, ki bunların her biri kendisine ayrı bir ün kazandırmıştır, hep özel bir nedenle yazılmışlardır (bazıları, kaçınılmaz olarak, yalnız geçimini sağlamak ve harcamaları için duyduğu kronik gereksinimi karşılamak için). Bunların dışında, London bir kısa öykü ustasıdır. Kimi yönlerden Maupassan'ı anımsatır. Her ikisi de kısa ve düzensiz bir hayat süresince çok sayıda eser yazmışlardır. Maupassant iki birinci sınıf roman ve birkaç sıradan roman yazdı, ama asıl ünü, başyapıt sayılan bir düzine kadar kısa öyküye dayanır. Dahası onda da, London'da olduğu gibi, insan çabalarının üstünde olan bir kader ya da bir güç fikri vardır. Hangi yazarın daha üstün olduğunu tartışmak anlamsız olur. İkisine de öykülerinin hak ettiği dikkati göstermek en iyisi.

(*) Bu yazı De Yayınevi'nin edebiyat sorunları dizisinden yeni çıkan Jack London'ın *Devrim* adlı kitabının önsözünden alınmıştır.

Vedat Türkali'nin son romanı üstüne kendimle konuşmalar...

Ataol Behramoğlu

Şuraya yazacaklarımı, günlüklerimi tuttuğum deftere de not edebilirdim. Fakat, **Yeşilçam Dedikleri Türkiye**'yi sıcağı sıcağına okuyup bitirmiş olmanın taptaze izlenimlerini, romanı okumuş ya da okuyacak olanlarla da paylaşmak istedim... Bu bir "eleştiri" yazısı değil, bir izlenimler toplamı olacak. Doğrusu, son sayfalara gelinceye kadar, bu roman üzerine bir şey yazmayı da düşünmemiştim, ve okumanın tadını, akıcılığını bozmamak için herhangi bir not da almadım. Çünkü, şimdi sıralamaya çalışacağım özelliklere sahip bir roman üstüne yazılacak bir inceleme yazısı, roman için harcanan emek kadar olmasa bile, ona yaklaşan bir emeğin ürünü olmalıdır diye düşünüyorum. Yine de, sonlara doğru, romanı okuyup bitirdiğimde bir şey yazmaktan kendimi alamayacağımı duyumsadım, ve az sonra da karara ve eyleme dönüştü bu duygu. **Yeşilçam Dedikleri Türkiye**'nin gücü, akıcılığı, etkililiği nereden geliyor? Bu soruyu, kendim (ve bu yazıyı okuyacaklar için) bir kaç noktada yanıtlamak istiyorum:

1) Çok tiplilik. (Buna belki "çok seslilik" de diyebiliriz.) Refik'in dünyasına girmişken ve roman öylece sürecek sanırken (Refik'in dünyasına "uyumlanmışken") Gündüz'ün dünyasına çarpınca önce şaşırıyor, yadırgıyor insan... Bir süre sonra da Zühtü Bey'in dünyası başlıyor... Romanın üç temel kişisi (bir başka deyişle, sadece başkalarının gözüyle değil, kendi iç konuşmalarıyla da izlediğimiz kişileri) kanımca bunlar. Sonra, yine birincil tipler olarak romanda yer alan Emine, Seniye, Pervin, Fuat ve ötekiler... Ve sonra sayısız insan tipleri, yaşadığımız toplumdan, ve son bölümlerde de başka toplumlardan... **Yeşilçam Dedikleri Türkiye**'nin bence en önemli özelliği, bu çok tipliliği, ve tüm tiplerin de okurda hiçbir tamamlanmamışlık duygusu bırakmaksızın çizilmiş olmalarıdır.

2) Tiplerin birbirleriyle (ve özellikle de kendileriyle) çatışkıları sürecinde; çelişkiler, duraksamalar, gelişmeler süreçleri içinde verilmiş olması... Bu özellikle, Refik, Zühtü Bey ve Gündüz için böyle... Refik'in küçük burjuva bireyciliği ve kararsızlıklarından, hem bireysel yaşamında (Emine'yle ilişkisi), hem toplumsal ilişkilerinde (sinemacılığı), toplumculuğa doğru, sancılar içinde, acılar içinde, kafasını bunaltan sorular içinde, ağır ağır gelişimi... Gündüz'ün (bu, 1950'li yıllar solcusu'nun) yeni toplumsal koşulları kavramaya, bu koşullara uyum göstermeye çalışırken (yine bireysel yaşamında ve toplumla ilişkilerinde) kendi kendisiyle çatışkıları, soruları... Zühtü Bey'in zavallı önyargılarının; bencil, karmakarışık dünyasının, özellikle o Yunanistan yoluluğunda acımasızca param parça edilişi... Birincil tiplerin, böyle bir gelişim (değişim) süreci içinde çizilmiş oluşları, romanın büyük başarısı...

3) Sayısız birincil, ikincil vs. tiplerin, olayların ilmek ilmek birbirine bağlanışındaki büyük ustalık. Öyle ki, romanın son satırı noktalandığında, boşlukta kalan tek bir ilmek yok. Sayısız kişi ve kişiciklerin, olay ve olaycıkların, sayısız temel olgu ve ayrıntının birbirine ilmek ilmek bağlanışıyla, hayranlık uyandıran yetkinlikte bir örgü çıkıyor ortaya.

4) Kişilerin iç dünyalarının arka planında, gerçekçi bir toplumsal çevrenin; tüm uğultusu ve karmaşıklığıyla, gerçek yaşamın yer alışı... Hem insan ilişkileri, hem toplumsal ortamlar, hem de yaşanılan çevreler ve doğa betimleriyle...

5) Doğa demişken... İstanbul'un eşsiz atmosferi, çok az romanda böylesine zengin, başdöndürücü ayrıntılarla yansıtılabilmiştir... Sokaklar, insanlar, üstünde istimbotları ve çatanalarıyla deniz, dükkânlar, üstlerindeki balık ve meyve-çeşitleriyle tezgâhlar, bir revak, bir cami, caminin önünde bir çeşme ve çeşmenin üstündeki bir süsleme ya da yazıta varana kadar... İstanbul betimleri bakımından yazarın bu romanıyla, bir başka romanı, **Bir Gün Tek Başına** yarışabilir belki..

6) Çatışkı-gelişim süreçlerindeki psikolojik ayrıntıları yakalama ve yansıtmada büyük ustalık... Refik-Emine ilişkisinin vardığı bu üç noktada (Refik bakımından), aralarındaki telefon konuşmasında Refik'in iç karmaşasının kesik kesik, kopuk cümlelerle yansıtılışı, romanın en unutulmayacak anlarından birini oluşturuyor:

"-Hayır dedi. Ne yarını. Köpeği da ağıladılar. O gece benim de peşimde, söylemedim ben sana, karanlıkta şimdi sen yalnızsın orda. Ben nasıl acı çekiyorum, biliyor musun? Sokaktayım diyorum sana. Zühtü Beyin evine mi gideceğim?.. Hiç bir yere gitmeyeceğim artık ben... Sana geleceğim, O gece kal demedin mi?.. Demedin mi, söyle, demedin mi?" (s.344-345)

Dördüncü cümle, duygusal doluluğuyla, bir şiir cümlesidir... Son cümlelerde ki "demedin mi?" tekrarındaki insanca, içten vurgular, yine bir şiir yoğunluğudur.

7) İnsan ilişkilerini, kimi durumları betimlemedeki büyük ustalık, özellikle kadın-erkek ilişkilerinin betiminde doruk noktasındadır. Saniye'yle birlikte olduğu gecenin sabahında Gündüz'ün zihninden geçen şu cümle; çok yalın, çarpıcı bir gerçekliğin, onu en iyi, en yoğun anlatan sözcüklerle yansıtıldığı bir şiir cümlesidir:

"Beceriksiz iç çekişleriyle mutluluğu ilk kez heceler gibi mırıl mırıl arayan bu yapayalnız, incecik kızla gece boyu bölüştüklerini, lâf ebesi kesilmiş gövdelerin hangisi verebilirdi?" (s.365)

V.Türkali, sevdalı olduğu İstanbul'u da böylesi şiir cümleleriyle tanımlıyor zaman zaman: "Güler yüzlü Eylül güneşi" (s.340). "Tembel tembel dolaşan martılar olmasa sonbahar güneşi altındaki Marmara yorgun, kımıltısızdı. Ahırkapı'da demirli şilepler, tekneler soluk bir resim görünümündeydi. Tek

tük bulutlar, kenti saran taşıtların canavar homurtularından ürkmüş gibi gezinip duruyorlardı uzak mavilikte... (s.547). Her şey, tüm olaylar, olgular, betimler gibi, bu doğa betimleri de dengeli, ölçülü, yalın ve kararında...

8) Gerçekçilik... İşçiler, halkın çeşitli kesimleri, tüm şaşırtıcı çelişkileriyle sergilenmektedir... Gündüz'ün hapishane arkadaşı işçi Salih, ve onun hapishanedeki "komünist" tutuklulara yemek taşıyan dindar karısı Hacer Hanım... Sendika önderi Fahrettin ve onun kuran kursunda okumuş karısı... Gündüz'ün, uçaktaki Kütahyalı "gurbetçi"yle konuşmalarında ve zihninden geçenlerde yansıyan Türkiye tablosu... Her şey çok gerçek, yalın, aynı ölçüde çelişkili, çarpıcı.. Tıpkı, yine Gündüz'ün, Avrupa yolculuğu sonrasında Pervin'le konuşurken bir ara zihninden geçen düşünceler gibi:

"Anlatsana... Ne var anlatacak? Gezi bitti, artık her şey burda... Avrupa sinemalarda gördüğün gibi!.. Türkler de burda gördüklerin!.. Yarın savcılığa başvuracağım. Cezaevi başlayacak..." (s.535)

Ve her şeyi (belki tüm romanı) özetleyen şu unutulmaz saptama:

"Burası Türkiye oğlum, ne düşe kapılacaksın, ne umutsuzluğa..." (s.531)

Bir takım genç yazarların yaşlanmış kafalarla sayfalar doldurdukları 1980'ler Türkiye'sinde, yaşça artık genç sayılamayacak bir yazar, gepgenç kafasıyla, gepgenç yüreğiyle; ülkemizin, insanımızın yüreğinin atışlarını, olanca çelişkileri, acıları, sevinçleri, umutları, umutsuzluklarıyla duyuruyor bize **Yeşilçam Dedikleri Türkiye**'de... Bir biri arkasına tutkuyla izlediğimiz sayfalar boyunca, bizi düşten umutsuzluğa, umutsuzluktan düşe geçirerek ve sonuçta ikisine de kapılmamıza izin vermeyerek...

18.2.1987

"Unutulmaz Bir Kadın Resmi" Üstüne Birkaç Söz

F.Şuyun

Geçtiğimiz yılın son günlerinde çıkan ve yazarının altıncı hikâye kitabı olarak ilgi çeken **Unutulmaz Bir Kadın Resmi**, öyle sanıyoruz ki, görmezlikten gelinemeyecek, birçok yönüyle üzerinde durulmayı gerektiren bir yapıt. Özellikle de, zaman zaman ortada dolaşan "hikâye öldü/ölüyor!" gibisinden karamsarlık tellallıklarına düzeyli bir yanıt niteliğine sahip olması açısından üstünde durulmayı hak eden bir kitap **Unutulmaz Bir Kadın Resmi**.

Necati Güngör'ün daha önceki hikâyelerini de göz önüne alarak şunu söyleyebiliriz: Bir **hüzün** yazarıyla karşı karşıyayız. Yazar, hikâye yazmıyor da, hayatımızdan hüzün, melâl, acı, özlem dolu şarkılar çıkarıyor. Yok, karamsar, arabesk bir yazar kimliğine sahip değil Necati Güngör. O yalnızca, insan yüreğinin aralanmamış kapılarını çalıyor yazdıklarında. Bunu ilk kez yapan biri değil belki ama; nicedir edebiyatımızda savsaklanmış bir alana el atması, hüzünle yoğrulmuş insanımızı adeta yeniden konu edinmesi, hem hikâyelerine ince bir duyarlık kazandırıyor, hem de Cumhuriyet döneminin soylu yazarlar gelenğine bağlıyor onu. Sözgelimi bir Refik Halit, bir Reşat Nuri yazarlığının devamı gibi görmek pek yanlış olmaz Güngör'ü. Cemal Süreya'nın, onun için, "Anadolulu bir Tanpınar özlemi" demesi sanırız bir raslantı değildir. (Hürriyet Gösteri, Mart '87) Bunun nedeni, Güngör'de, Anadolu insanının, bu zengin dünyanın, içsel karmaşıklığı, çelişkileri ve dış değişimlerle bir bütünlük içinde ele alınmasıdır. Ayrıntılı iç gözlemlerle yeniden ele alınıp yorumlanmasıdır. Başka deyişle söylersek, hikâyeyi röportaj sınırından kurtarma çabasındadır Necati Güngör. Bunu başardığını söylemek de fazladan bir söz olmayacaktır. Toplumsal bir varlık olan insanı anlatırken, onları sınıfsal konumlarından soyutlamayan yazar, kaba bir sınıf tahlilciliğine, söylevciliğe de düşmüyor. Sınıfsallık hep geri planda, alttan alta duyumsatıyor kendini.

Kitabın ilk hikâyesi, "Hep Böyle Uzun Yollar" adını taşıyor. Değişen bir toplum karşısında değişmeyen insan duyarlığını anlatıyor burada yazar. **Kamer Dayı**, mesleğini konfeksiyonculuğa kaptırmış bir terzi. Zenaat ehli bir usta kişi. Öte yandan çocuğu olmamış, yeğenini evlat yerine koymuş, hayatının son yılları o evlâdın yolunu gözlemekle geçmiş bir yenik insan. Dünyayı eski Yunan filozofları gibi yorumlayan bir bilge kişi. Satırları arasından özlem ve hüzün damlayan bir hikâye.

Kitaba adını veren "Unutulmaz Bir Kadın Resmi" de ilginç bir konuyu ayrıntılarla ören, "merak unsuru"nu hep ayakta tutan ve bizim insanımızın erdemleriyle alçaklıklarına ışık tutan bir hikâye. Cinsellikle ilgili bir konuyu işlemesine karşın, cinsel eylemin bir buzlu cam arkasına gizlendiği bir çalışma. "Masal Kuşu"nda ise yazar, hemen herkesin başından geçmiş bir gençlik aşkını, masalsı bir anlatımla sergiliyor. Dil, şiirsel bir tat katıyor hikâyeye. Düz, yalın bir anlatım: ama yoğun bir şiir tadı var burada. Kitaptaki dikkat çeken hikâyelerden biri de "Satılık Ev". Her şey bir çocuk gözleminin saydamlığıyla aktarılıyor. Babası intihar etmiş, annesi kötü yola düşmüş, kendilerine büyükanne ve dedelerinin baktığı iki çocuk: Özdemir ile Yasemin. Satılığa çıkarılan evin çağrışımlarıyla, yitip giden iki çocuğun yazgısını anlatıyor yazar. "Nazile Hoca'da ise, hayatı fırtınalar önünde yerden yere savrulan, ama insani yönleriyle dimdik ayakta duran, onur simgesi bir Anadolu kadınını tanıyoruz. Dindar, ama yobaz olmayan bir hocayı... "Vaat Edilmiş Bahar" için bir aydın eleştirisi demek yanlış olmaz. Sıkıyönetim dönemlerinde kitaplarını yakmış, sınıf atlamak için Makyavelizme sarılmış, ne aradığını kendisi de pek bilmeyen bir resim öğretmeninin hastalıklı ruh dünyasının yansımalarını anlatıyor. Kitabın son hikâyesi olan "Bir İnce Hüzün", insanın içinde bir damar gibi sızlayan bir etki bırakıyor okurda. Lise son sınıfta, üniversite sınavlarına hazırlanırken, bu arada sınıf arkadaşlarından bir kıza karşı içten içe beslediği duygularla oyalanan bir delikanlının beklenmedik ölümü anlatılıyor burada da. Yüreğinde taşıdığı hülyaları, umutları, ailesinin ondan beklentilerini alıp toprağa götürüşü, keskin ağızlı bir bıçak yalınlığıyla hikâye ediliyor.

Anlattıklarını etkili kılmanın yolunu iyi biliyor Necati Güngör: Dil. Söyleyeceklerinin en etkili biçimi alması için dili adeta yoğuruyor. Şiir kıvamını bulduruncaya dek yoğuruyor dili, inceltiyor. Necati Güngör kendi dilinin kaynağı olan halk kaynağından da alabildiğine yararlanıyor. Denilebilir ki, Yunus, Karacaoğlan, masal geleneğimiz, halk hikâyeleri geleneğimiz, dil olarak Necati Güngör'ü besleyen birer damar niteliğinde. Bu yanıyla da **Unutulmaz Bir Kadın Resmi**, belki ayrı bir yazı konusu.

SATRANÇ

Uluğ Nutku

Oyunun gelmiş geçmiş en büyük dehası belki de Ali Şatrancî idi. Hakkındaki bilginin çoğu Timur devri tarihçisi Ahmed bin Arabşah'ın (öl. 1450) **Aca'ib al-makdur fi navaib Timur** eserinden geliyor. Murray **A History of Chess**'de bu eserden sık sık sözediyor. Kaynak olarak da S.H. Manger'in yayınladığı **Ahmedis Arabsiadis Vitae et rerum gestarum Timuri historia**'yı (1767-72) veriyor. Alıntı şöyle:

"Timur satranç oyununa kendini vermişti,çünkü zekâsını bununla bileyordu. Ama aklı "küçük satranç" (aş-şatranj as saghir) için pek yüceydi; bu nedenle yalnız "büyük satranç" (aş-şatranj al kabir) oynardı. Büyük satrançta tahta 10×11 kareydi ve 2 camal, 2 zurafa, 2 talia, 2 dabbaba, 1 vezir vs. vardı... Timur'un hükümranlığında satranç oyuncuları arasında Muhammad bin Âkîl al Khaimî ve Zaım al-Yazdî gibi ustalar vardı ama en becerilisi Alâaddin at-Tabrizî idi [nam-ı diger Ali Şatrancî]... Doğuya ve Batıya boyun eğdiren, bütün sultanları ve kralları hem savaş alanında hem de oyunda mat eden Timur ona şöyle eyitmiş: 'Satranç aleminde senin rakibin yok, hükmetmede benim rakibim olmaması gibi. Efendim Ali, senin ve benim kendi alemlerimizde yarattığımız harikaları yaratacak başkaları bulunamaz.' Ali Şatrancî oyun ve durumlar üzerine bir inceleme yazmıştı. Taşını hareket ettirmeden önce hiçkimse niyetini sezemezdi. Bir Şafî idi... Oyununda dikkati çeken özellik, düşünmek için vakit harcamaması, rakibi uzun ve tereddütlü düşünceden sonra hamle yapınca, karşı hamleyi hemen oynamasıydı. Sıksık iki rakibe karşı körleme oynar ve böylece, bakarak oynamadaki gücünün ne denli olduğunu gösterirdi. Emir (Timur) ile büyük satranç oynardı. Evine gittiğimde yuvarlak satrancı (şatranj mudavvara) ve uzun satrancı (şatranj tavila) gördüm..."

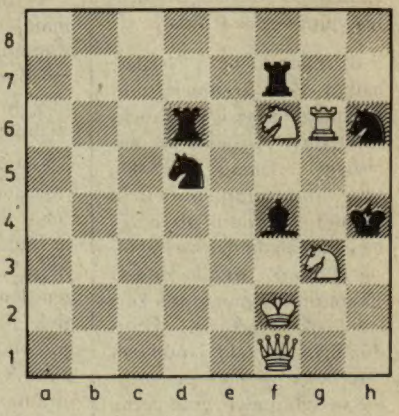
Murray, Fars edebiyatında bu büyük ustadan Khvaja Ali Şatrancî adıyla çeşitli sözedildiğini, elyazmalarında oyunlarından 21 durumun bulunduğunu belirtiyor. Önemli bir kaynak da 16. yy.'a ait RAS'dır (Royal Asiatic Society, Persian 211 Elyazması). Hacı Halifa'nın üçüncü satranç kitabı olduğu düşünülüyor. Başlıca konusu Ali aş-Şatrancî'ye övgü olduğundan, kendisinin yazdığı da öne sürülmüştür. Böyleyse,Arabşah'ın sözettiği eserdir.Bir pasajda Âli Şatrancî kendini anlatır:

"15 yaşından beri ömrümü, zamanımın satranç ustaları arasında geçirdim. Orta yaşa gelinceye kadar Irak-Arabî'yi ve Irak Acemî'yi ve Horasan'ı ve Maveraünnehir bölgelerini dolaştım. Bu sanatın birçok ustasıyla karşılaştım ve hepsiyle oynadım ve En Yüce'nin lûtfuyla muzaffer oldum. Aynı zamanda, körleme oynarken rakiplerimin çoğunu yendim, benimle başa çıkacak kudrette değildiler. Tahta başında bir rakiple karşılaşırken, dört ayrı tahtada sayısı sınırsız rakiplere bakmadan oynadım ve bütün süre boyunca arkadaşlarımla serbestçe konuştum ve Tanrının lûtfuyla hepsini fethettim. Büyük satrançta da çeşitli durumlar icadettim; hiç kimsenin hayal etmediği ya da girişmediği birkaç açılış icadettim."

Şahmati Slovar (Satranç Sözlüğü, Moskova 1964) şu bilgiyi veriyor: "Ortaçağın ünlü ustası. Semerkand kökenli. Timur imparatorluğunun en öndeki satranççısı sayılır. İz bırakmış ve oyunun gelişmesine katkısı olmuştur. 60 mansube (problem)'içeren ve bunların 19'u kendisine ait bir kitabın yazarıdır."

O zamanlar "küçük satranç" denilen tür modern satranca benzer. Bazı kurallar değişikti. Ali Şatrancî'nin kurguları arasından bizce anlaşılır olan birini seçtim. Diyagramdaki durumda Vezirin hareket kuralı şöyle: çaprazlama bir kare gidiyor ve aynı şekilde taş kırıyor, yani yatayına ve dikeyine karelerde etkisiz.

Ali Şatrancî, Semerkand C.1400



Beyaz oynar. 5 hamlede mat.

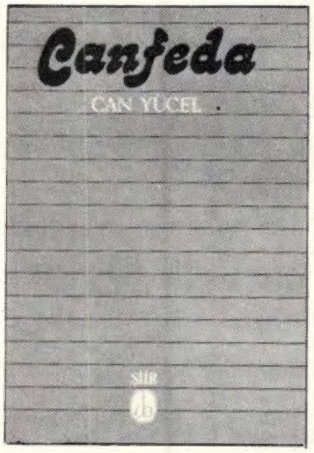
1. **Ag3-f5 +**
   Saptırma fedası
1. ... **Ah6 × f5**
   Eğer 1...**Şh4-h3 2.Vfl-g2 + Şh3-h2 3.Kg6 × h6 + Ff4 × h6** 4. **Af6- g4 mat.**
2. **Kg6-g4 + Şh4-h3**
3. **Vfl-g2 + Şh3-h2**
4. **Kg4-h4 +**
   Boşaltma fedası. Siyahların hamlesi zorunlu.
4. ... **Af5 × h4**
5. **Af6-g4 mat.**

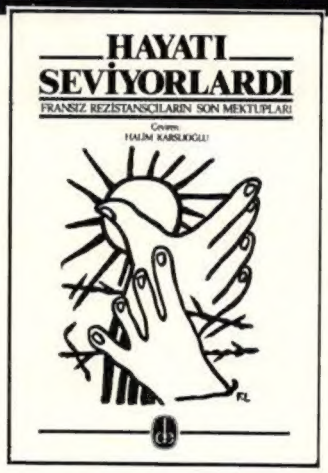
SATRANCIN TARİHÇESİ IV

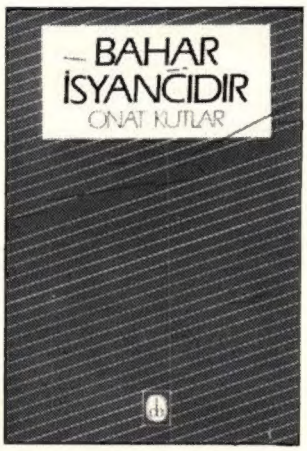
Şimdi M.Faber'in tarihçesine serbest çeviri ve bazı eklerle devam edelim. (IV): Satranç bugünkü şekline İtalya ve İspanya'da dönüştü. 16 yy. ile 17 yy. başlarında bu ülkelerde modern satrancın ilk ustaları yetişti. İtalyan oyuncuların üstünlüğü 18 yy.da Fransızlara geçinceye kadar sürdü. İtalyan ve İspanyol satrancının en parlak dönemi olan 1550-1630 arasında kentten kente, beylikten beyliğe dolaşan meslekten satranççılar oyunu hem halk arasında yayıyorlar hem de aristokrasi tarafından el üstünde tutuyorlardı. Sora Dükü Giacomo Buancompagno (1538-1612) ve İspanya kralı II. Filip (1556-1598) tarafından teşvik ve himaye gördüler. İspanyol Ruy Lopez ile ona meydan okumaya gelen İtalyan Leonardo da Cutri arasında bu kralın huzurunda yapılan ve Cutri'nin yengisiyle sonuçlanan maçın oyunları kaydedilmiştir. Lopez 1561'de bir kitap yayımladı: "Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez." Bu kitapta ağırlık açılış teorisindeydi. Oysa İtalyan Damiano ve Lucena Arap mansubeleri tarzında oyunsonu çalışmaları yayımlamakla yetinmişlerdi. Ruy Lopez kuralları ilk kez ayrıntılı yazdı. Adıyla ya da "İspanyol" diye bilinen açılışın (1.e4 e5 2.Af3 Ac6 3.Fb5) ilk analizini de yaptı. Sonra İtalyanlar de teorik bilgiye geniş katkıda bulundular. 1606'da Roma'nın en güçlü satranççısı olan Giulio Cesare Polerio tarihî değeri büyük elyazmaları bırakmıştır. Öğrencisi olan Gioachino Greco, Avrupa satrancını derinden etkileyen örnekler yaratmıştır. Avrupa kültüründe satrancın düşünce akımlarıyla ve toplumsal gelişmelerle sıkı bağlantısı vardı. 17 yy. Barok çağında ince yaşam uslûbunun bir parçasıydı. Sanat ve bilim toplantılarıyla birlikte yürütülen ve hiç de eğlence sayılmayan bir uğraş olmuştu. Renaissance ve Barok resmiyle grafiğinde çift portreler satranç tahtası ve figürleri aracılığıyla buluşturuluyor ve düşünce hayatının zengin içeriği böylece anlatılmak isteniyordu.

de
YAYINEVİ

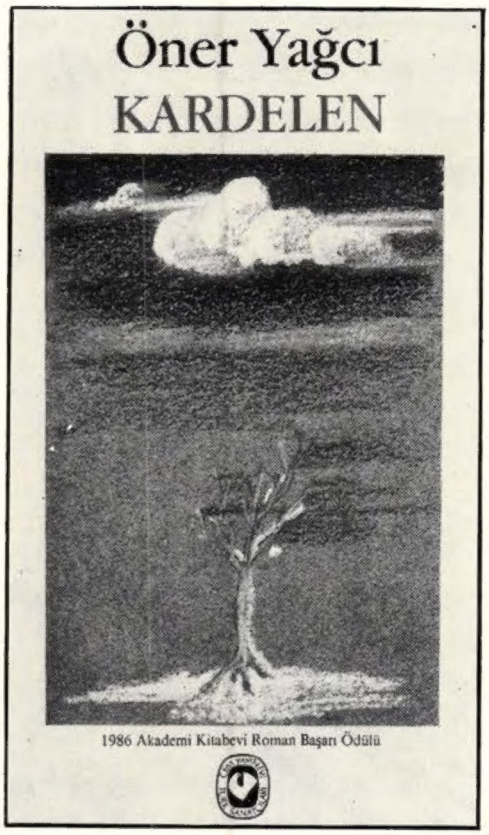
YENİ BASIM







BÜTÜN KİTAPÇILARDA



ÖNER YAĞCI
KARDELEN

Akademi Kitapevi 1986 Roman Başarı Ödülü alan "Kardelen"de, yazar, küçük bir çocuğun, küçük ama yoğun duyarlıklarını anlatırken, yaşanan bir toplumsal sarsıntıyı yüreklere ve beyinlere aktarmaya çalışıyor.

BÜTÜN KİTAPÇILARDA

NİSAN 1987 SAYI:17 500 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

DIŞARDAKİ İŞKENCE / *Memet Fuat*
DİL İDEOLOJİSİ / *Ali Taygun*
CANSEVER'İN YAYIMLANMAMIŞ İKİ ŞİİRİ
Mehmet H. Doğan
GOYA: GİYİMLİ MAYA - ÇIPLAK MAYA
John Berger
AYIN EVRELERİ / *Michel Butor*
PAUL DELVAUX / *Suzanne Houbart Wilkin*
TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK... / *Timur Selçuk*
POSTA KARTLARI VE SANATLAR / *Üstün Alsaç*
BİR LİRİK KURAMINA DOĞRU-
LUKACS VE CAUDWELL / *Eilen Sypher*

Şiir: *Oktay Rifat, Edip Cansever, Pablo Neruda, Arif Damar, Vecihi Timuroğlu, Ataol Behramoğlu, Refik Durbaş, Erdal Alova, Hüseyin Ferhad.*

Bu sayıdaki Ressam: *Paul Delvaux*

Yazışma ve havale adresi:
Büyükdere cad. Üçyol Mevkii No: 57/3
80725 Maslak / İSTANBUL

Abone Koşulları:
6 aylık: 3000 TL., yıllık: 6000 TL.
Yurtdışı 40 DM.

Çıktı!